تکاپو

۷

- ویژهٔ جزیرهٔ سرگردانی سیمین دانشور
- نامهٔ محمود دولت‌آبادی به نویسندگان
- آزادی بیان و اندیشه کانون نویسندگان ایران
- گفتگو با میلان کوندرا، یاشار کمال، محمد قاضی
- شعر و اندیشهٔ سیاسی / هزار توی حس و عشق
- یادی از فروغ فرخزاد و بهرام صادقی

دی و بهمن ۱۳۷۲ ـ ۱۴۸ صفحه، ۱۵۰۰ ریال (مشترکین ۱۲۰۰ ریال)

منوچهر آتشی
ا.ح. آریانپور
فرخنده آقایی
شیوا ارسطویی
محمد اسدی
منصور اوجی
سعید الیاسی
اسدالله امرایی
مفتون امینی
رضا براهنی
مهدی بازرگانی
بیژن بیجاری
میهن بهرامی
شهرنوش پارسی‌پور
رضا پرهیزگار
محمد پوینده
امیرحسن چهل‌تن
مریم حسین‌زاده
غفار حسینی
محمد حقوقی
محمد خلیلی
سیمین دانشور
مصطفی دشتی
محمود دولت‌آبادی
ابراهیم رهبر
علیرضا سیف‌الدینی
مهرداد صمدی
ایرج ضیایی
محمد طاهر
مسعود طوفان
مشیت علایی
هرمز علی‌پور
محمد قاسم‌زاده
محمد قاضی
محمدرضا قانون‌پرور
م. کاشیگر
محمدمهدی کرمانی
منصور کوشان
کاوه گوهرین
شمس لنگرودی
جواد مجابی
محمد مختاری
صوفیا محمودی
محمدمهدی مصلحی
محمود معتقدی
علی معصومی
انوشه منادی
محسن میهن‌دوست
حافظ موسوی
الهام مهویزانی
کوروش همه‌خانی



باشگاه ادبیات

تکاپو

بسم الله الرحمن الرحیم

اجتماعی، فرهنگی، عقیدتی

صاحب امتیاز و مدیر مسئول: سکینه حیدری

سالگرد پیروزی انقلاب اسلامی مبارک باد.

دورهٔ نو، شمارهٔ ۷، دی/بهمن ۱۳۷۲، ۱۴۸ صفحه، ۱۵۰۰ ریال (مشترکین ۱۲۰۰ ریال)

سردبیر:
منصور کوشان

طراح امور هنری:
هایده عامری ماهانی

طراح روی جلد:
بهزاد شیشه‌گران

عکاس:
و. عامری

□

نسخه‌خوان: محمدرضا بیگناه

امور مشترکین: مهرافروز فراکیش

امور دفتری: صراف اوکار

لیتوگرافی: فام، چاپ: صنوبر، صحافی: میثم

حروفچینی، نظارت، امور فنی و ناشر
شرکت فرهنگی - هنری آرست
(نشر آرست)

□

نشانی دفتر:
تهران - صبای شمالی، ساختمان ۴۰
شمارهٔ ۳۴ - صندوق پستی ۱۹۳۹۵/۴۹۹۵
تلفن ۶۴۶۱۷۸۸

تکاپو، تنها در ویرایش ادبی آزاد است.
نوشته‌های رسیده برگردانده نمی‌شود.

TAKAPOU

The Monthly Journal of

Art and Literature

No.7, Feb. 1994

General Editor: Mansour Koushan

Iran, Tehran. P.O.Box 19395/4995

Tel. 0098 - 21 - 6461788

آزمون پنج شمارهٔ تکاپو

حسن مهدوی منش

دوستان عزیز تکاپو، سلام! خسته نباشید. تابه‌حال پنج شمارهٔ تکاپو را دریافت داشته‌ام. (باتوجه به این‌که آذرماه است این تعداد خیلی کم است.) و آنها را با تمام عیب‌ها و خوبیهایشان، تا حدودی خوانده‌ام. و دربارهٔ آنها با شما طی نامه‌هایی در ارتباط بوده‌ام. (حالا شما در آن سرِ سیم! آنها را گرفته‌اید یا نه، بماند.) حالا هم قصد دارم مطالبی را دربارهٔ همین شماره‌های موجود و با مقایسه و تطابق آنها با یکدیگر برایتان بگویم. از همان صفحهٔ اول (روی جلد) شروع می‌کنیم. در شمارهٔ اول نام مجله را با رنگ سفید آورده‌اید. و معرفی یکی از مطالبتان را هم با رنگ سفید و شمارهٔ مجله را هم، همچنین. خوب، با این تفاصیل در ذهن من (و شاید بسیاران) تداعی شد که روش شما. برای درآوردن هر شمارهٔ مجله باید همین فرمول باشد. یعنی در هر شماره، نام مجله و بهترین مطلب (همان شماره) و شمارهٔ مجله (که مبیّن تعداد مجلات درآمده است) را با یک رنگ چاپ کنید. (البته این رنگ هم‌چنین می‌تواند به روی صورت مهمترین نویسنده هم کشیده شده باشد.) بر طبق این فرمول، شمارهٔ دوم را مرور می‌کنیم. نام با عدد و مهمترین نوشته و تصویر (که اصلاً مطلبی از خود این تصویر دراین شماره نیست، و در هیچ شماره‌ای تا حالا «؟!» خوب به هر حال مطابق است. (و هر چه شما خواسته‌اید ـ یا بهتر است بگویم من در دلم خواسته‌ام که شما خواسته بوده‌اید، یا بوده باشید ـ همان شده است). در شمارهٔ سوم اما نه، نام مجله و عدد فرمانبرداری کرده‌اند. اما آن رنگ (رنگ سرخ) بر روی مهمترین مطلب و تصویر کشیده نشده. در شماره‌ی چهارم، نام مجله، مطلب و تا حدودی تصویر با رنگِ قشنگ طلایی، تزئین شده، امّا عدد سیاه است. در شمارهٔ پنجم، نام مجله عدد، و باز هم تا حدودی تصویر با رنگِ مشکی مشخص شده، و از همرنگی مطلب با آن سه خبری نیست. بهتر بود، یا بهتر است بگویم، بهتر است این خرده‌ریزه‌کاریها را هم درنظر بگیرید. (واقعاً قشنگ می‌شود، وقتی همهٔ اجزاء ـ حتی کوچکترینشان ـ از نظم حاکمِ بر کلّشان خبر دهند.) امّا طرحهای روی جلد: طرح روی جلد شمارهٔ دوم خوب است. شماره سوم گنگ و نامفهوم شده. در شماره چهارم، آن گنگی و گسی تقلیل پیدا کرده، و در شمارهٔ پنجم، طرح روی جلد، شفافتر و زیباتر شده. (امّا برعکس در این شماره چهره‌ها گنگند. به‌جز یکی ـ دوتا) در معرفی مرامنامهٔ مجله، از شمارهٔ سوم به بعد عقیده‌تان را عوض کرده‌اید و به‌جای «هنری»ی «اجتماعی، فرهنگی، هنری» ، «عقیدتی» آورده‌اید، که اگر معنای کلیشه‌ای این کلمهٔ بدبخت را درنظر نیاوریم (و نیاورند) خوب است.

امّا در مورد شروع شدن مجله با نامِ نامی نامدار بزرگ، خداوند جهان‌آفرین. مگر حتماً با کلمات عربی باید اثبات کنیم که ما یک کاری را با نام خدا شروع کرده‌ایم. امّا بعد، حالا که «باید» چرا به زبان خودمان نیاوریم و بصورتی بهتر، مثلاً بصورت مصرعی یا بیتی یا جمله‌ای زیبا، مانند مجلاتِ "ایران فردا" و "صفحه اوّل" و به‌نظرم "گل‌آقا" هم باشد.

و حالا برسیم بر سر این‌که شما می‌گویید به مجله آگهی نمی‌دهند، باید بگویم همین مقدارش هم با این تعداد قیمت مجله (ببخشید: همین تعداد هم با این مقدار قیمت مجله) زیاد هم هست، اگر هم زیاد نیست، کم نیست. چون تا همین شمارهٔ پنجم، در هر شماره حداقل یازده صفحه بیکاره داشته‌اید. آگهی یا هر چه، که به درد خواننده نمی‌خورده، و حداکثر هم، پانزده صفحه. (شمارهٔ اول یازده صفحه، بدون درنظرگرفتن صفحات معرفی کتاب و...بدون درنظرگرفتن صفحاتی چون: ۱۶ ـ ۲۰ ـ ۲۸ ـ ۴۰ ـ ۴۵ ـ ۵۲ (!) ـ ۶۰ - ۷۲ - ۷۶ - ۹۳ و نصف صفحه‌هایی چون: ۶ـ۸ـ۹ـ۱۰ ـ ۱۱ ـ ۱۲ ـ ۱۴ ـ ۱۵ ـ (!) ـ ۱۸ ـ ۱۹ ـ (۲۱ تا ۲۶ = یک صفحهٔ باطله) ـ ۲۷ ـ (۲۹ تا ۳۱ = یک صفحهٔ باطله) ـ ۳۴ ـ ۳۸ (۶۶ و ۶۷ = یک صفحهٔ باطله) ۹۰ ـ . جمع‌بندی. یازده صفحه آگهی و فهرست و چه و چه. با کمی از کیسهٔ خلیفه بخشیدن نیز می‌توانسته‌اید در همین مجلهٔ اول بیست و یک صفحهٔ دیگر را بیخود سیاه نکنید، یا سفید ول نکنید. مثلاً در همین نصفه صفحه‌های مثال آورده می‌توانسته‌اید بیخود کلماتی را درشت نکنید و یا تا یک سانتیمتر به بالا و یک سانتیمتر به پایین صفحه را سیاه کنید (!) البته می‌دانم که شما می‌خواهید هم‌چنین مجله‌ای زیبا و زیبا پسند داشته باشید. اماً اگر می‌دانم راست می‌گوئید با قیمت مجلات دیگر اینکار را بکنید. ما در هر شماره حدود پنجاه تومان حداقل پول آگهی و کاغذ باطله می‌دهیم و سی‌ویک صفحه و در بعضی شماره‌ها سی و پنج صفحه‌ای بدردنخور را شاهدیم، با این همه ما هیچ نمی‌گوئیم. شما چرا در وقت و بیوقت استدلال می‌کنید که «هر شمارهٔ تکاپو به اندازهٔ یک کتاب ۴۰۰ صفحه‌ای مطلب دارد». کجا دارد آقا؟ از ۱۰۰ صفحه، ۶۵ صفحهٔ دیگر می‌ماند که اگر موضوعات آنها نیز شکافته شود، معلوم می‌شود که چه اندازه هر مجله، مطلب دارد. بیایید بشکافیم: شمارهٔ اوّل: ملغمه‌ای چون «دریای پوئیتیک» یا شلم‌شورباهایی چون: در بامداد ـ دریای نقابدار ـ بی‌بی‌پیک ـ اطلاعات و اندیشه ـ که در روی هم تعداد ۱۵ صفحه را اشغال کرده‌اند. این ۱۵ صفحه با آن ۳۵ تا روی هم چند می‌شود؟ ۵۰ صفحه، ها! در شمارهٔ اولتان تابه‌حال ۵۰ صفحه‌اش را من یا نخوانده‌ام یا انگار که نخوانده‌ام. پنجاه صفحهٔ دیگر می‌ماند که اگر صفحات شعری شمارهٔ اول را (بجز شعرهای خارجی) حذف کنیم، می‌ماند، ۴۲ صفحهٔ دیگر، و این یعنی باید سه مجله در یکی دربیاید ـ با قیمت صفحه‌ای ۱۰ ریال ـ. و با همین قیمت باید دو مجله و نصفی در یکی در بیاید. در همین شمارهٔ اول این مطالب خوب است و همین‌ها است که مرا به خرید تکاپو وادار می‌کند: پیشنهادی برای یک جشن ـ خلاف آمد عادت ـ شأن شعر ـ صداهای انقلاب شعر ایران ـ وسوسه ـ شهر کلیساها ـ بالکن ـ جنّت ـ نیش خاری برای چشم‌های علیل ـ شبان رمگی ـ دل ـ از خودبیگانگی ـ وضعیت نابسامان نشر و .... ـ اوج اوجی در کجاست ـ در جستجوی دنیای موسیقی ـ و البته معرفی کتاب و رویدادها ـ البته من به مطلب توجه دارم و نه به نویسنده، چون به نظر من خلاف آمد عادت خوب بود اما، دریای نقابدار، نه. در ستایش لبخند، نه. با اینکه همه مثلاً از آقای مجابی است. صفحات شعری شمارهٔ اوّلتان، گفتم که هیچ، همان نان به قرض‌دادن است که شما هم همیشه در روزنه، از آن به ظاهر قصد پرهیز دارید.

در شمارهٔ دوم مجله‌تان امّا: منزلت روزنامه‌نگار، خوب بود. تالار بزرگ، نه!. عاشقان دادنند، نه (تبلیغ کتاب و نان قرض دادن). در ستایش لبخند، نه ادبیات محفلی شده است، خنثی ـ خوب. دموکراسی و موانع آن، خنثی، (که باید خدا را شکر کند که نگفتم‌ بد، چون، حب و بغضهای شخصی بود نه سخنرانی). روش ساختگرای تکوینی، خنثی. (می‌دانیم که این نوشته برای پرکردن جای خالی مطلب است وگرنه....) چاه وآونگ، بد. پشت شیشهٔ مشجر، عالی، (من همیشه از نوشته‌های آقای محمدعلی خوشم می‌آمده)، خروس بجنوردی، خوب. ضرباهنگ، خنثی. شگفت و رازآلود، خوب. سفرهای خضرایی، خنثی. شعر امینی، خوب. شعرهای عظیم خلیلی، بد. (حیف همان یک صفحه ـ و آن نزدیک به یک صفحهٔ حرام‌شدهٔ خضرایی). نگاهی به چند شعر، بد. (نان به قرض‌دادن صرف برای همشهری گمنام امّا....)، شعرهای کلاهی، بد. (کپی هوشنگ ایرانی)، بیمار و دندانپزشک، خوب. نیت خیرمگردان، خنثی. آفرینش هنری، خوب. ترا من چشم در راهم ، خوب. شبان‌رمگی، خوب. با قیچی سیاهش، خوب. چند اصطلاح، خوب. هنر و علم، خنثی، (فعلاً جای چاپ این نوع آثار نیست) رفتار بزرگان موسیقی. خوب. جستاری دربارهٔ موسیقی، خنثی. داوری پیکاسو. بد. پاییز سال ۱۳۵۱، خوب. (کاری به نثرش ندارم چون این مطلبش را توانستم بفهمم)، شب شعر نیما، خوب. نمایشگاه، یعنی چه!؟ ، بد. پرسش، گنگ. مطالب مجلهٔ شماره ۳ به نظر من دارای این مراتب بودند: زبان به کام سیاست، خوب. من و مرز خودکفایی، خوب، (با آنکه می‌شود گفت شرح حال است، امّا باز هم بهتر از بسیاری از مطالب کله گنده‌هاست). شقاقیها زیربرف مدفونند، خوب، هنرزبان دل ، خوب، اگرچه بعضی‌جاهایش هی...)، ناسیونالیسم و ...خوب، (امّا زیاد طولش داده بود، حرفش را مثل اینکه جرئت نکرده بود، روراست و موجز بگوید، اینطور بود. وکج‌دار و مریز)، آزادی توأم با مسئولیت، خوب، (اگرچه در شکل سؤالها، اشکالهایی وجود دارد و گنگ هستند بعضی از آنها، به عنوان نمونه، آخرین سؤال را ببینید.)، تئوری ادبیات کودک، خنثی، (سعی کنید کارهای ترجمه کمتری بچاپید. خصوصاً...بجای آن یک داستان، چند تا شعر و ... بیاورید، اگرچه در ظاهر نام نویسنده بر روی جلد خودش هویتی (شاید کاذب) و پرستیژی به مجله شاید به نظر بعضی‌ها بدهد.)، معیارهای نقد ادبی، خنثی، (به توضیحات قبل مراجعه شود)، نسلی که شاعرانش را بر باد داد، خوب، گم شده‌ها، خوب. داستان مردان:...، خوب. (به شرط آن‌که دفعهٔ بعد که از خارج برگشت داستانهای بهتری بیاورد و در ضمن فقط به محض ورود به دفتر تکاپو سری بزندا)، آکیومرث، خوب. نگاه چرخان، خوب. الهامات، خنثی، (همراه با اشتباهات چاپی، در ضمن فقط محض رفاقت)،

اینجا یا هر جای دیگر، خنثی، (ببخشیدها!)، انتقاد ادبی، خوب. خاطره در خاطره، بد، (بازهم معذرت می‌خواهم، ولی به هر حال توانستید اسمتان را روی جلد بیاورید)، اجسام، پایدارترین، خوب. آسیب‌شناسی...، خنثی. ردبیافرای روح، خوب. شگردنو...، خوب. جهان تجربه‌ها، خنثی، (هم نقد و هم کتاب، هر دو)، تغزلی زیبا، خنثی، (و شاید بد)، هنر و علم، خنثی، (وی به هرحال خوب بود که تمام شد)، جستاری دربارهٔ موسیقی، خنثی. آن سوی دریای پوئتیک، بد، (به مانندِ اصل نوشته، تقلیدی کور از نوشته‌ای (نثرش) که به نقدش برخاسته)، رویدادها، خوب.

امّا درجاتی که من به نوشته‌های شمارهٔ ۴ می‌دهم: حافظهٔ تاریخی مظلوم، خوب، (که می‌توانست بهتر و واضحتر نیز حرف زده شود و بی‌واهمه‌تر)، ما همه مهاجریم، خنثی، (صفحه‌پرکن خوبی بود، خوب آقا، کمی «خودی» پسند هم باشید)، یک موضوع و ....، خوب. سکوتِ حتا، بد، (یعنی چه، این همه مسأله لاینحل و حالا...)، از ماست که برماست، خوب. آخرین بازی، ...،(چه بگویم،...)، صدای فرهنگ پیشرفته، خوب، (به هر حال با خواننده‌ای مصاحبه شده اما چه...)، عالم نوشتار،...، خنثی. شعر مردمی، خوب، (امّا خوبش می‌بود که آقای مجابی نوشته‌هایش را به نثری بنویسند که رواج دارد، مگر حرف خوب را بد نوشتن و پیچیده گفتن، چه خوبی دارد)، هنرچونان شگرد، بد. نسلی که شاعرانش را برباد دارد، خوب. جسد یک آمریکایی، خوب. مقتل، خوب. حکایت آن که...، خوب. خزرستان، بد، (باز هم با عرض معذرت از شوردلی نویسندگان)، شعرهای اوجی، بد، (به نسبت شعرهای خوبی که از او دیده‌ام، پس رفت، مدرن بازی و هیچ بازی و پوچ بازی)، شعرهای آهنین‌جان، بد، (بابا! به جان خودتان برای ما خواننده‌ها اسم مطرح نیست، مطلب مهم است، مگر همین که اسم اوجی آمد، با طرحی کج و معوج، شعر می‌شود، یا تصویری مبهم و سنگین با نامی سنگین‌تر - به سنگینی آهن - برای خواننده شعر می‌شود، ادبستان در همین شمارهٔ اخیرش شعر از یک نوجوان به نظرم ۱۴ ساله چاپیده بود، حالا در کنار چه نامهایی، همه دکتر و .... خود دانید.)، لنگی فرهنگ...، خوب. خاطرات، خوب، (اگر از خصوصیات پرهیز شود، همچنین از درج حب و بغضهای شخصی، اگرچه ادبی هم باشند)، مقدمه‌ای بر فلسفه‌ی....، بد. پیچیدگی سرنوشت یک خانه، خوب، (البته اگر در نقدها، بصورت تطبیقی پیش بروند، بهتر از فرم تحلیلی است، برای همه کس و همه کتاب)، گزارش به نسل بی‌سن فردا، خوب. اما نه چنین قاطع...(بد) (خیلی بد. با آن نثر قورباغه ـ پلنگی‌اش)، زیبایی به مثابهٔ ارزش ...، بد، رویداد، خوب.

حالا که تا اینجا آمدیم، حوصله کنید و ارزشی که من برای مطالب شمارهٔ ۵ قائل شدم را بخوانید تا بعد:

تجلی زیبایی... ، خنثی. دو دلی‌های .... ، خنثی. فاتح شدم و ... ، خوب. فراخوانی فرزانه‌وار، خوب. کانون، جوشن بر پیکر فرهنگ، خوب، (البته کمی کج دار و مریض - ببخشید، کج دارو و مریز- که باید ول کنند نویسندگان ما این روش را و آزادانه صحبت کنند)، هنر به مثابه یک...، خوب. گفتگو با رویایی، خوب. (البته مثل همیشه حجمی)، جامعه‌شناسی ادبیات، خوب. نسلی که شاعرانش را بر باد داد، خوب. مقتل، خوب، پری، پرنده و ... ، خوب. ترانهٔ محلی، خوب. ایزد بانوی تیراژه‌ها، خنثی. زن زورگاران، بد. پوپک، خوب. باغ جمجمه، خنثی. شعرهای قدرخواه، خنثی. شعر نیری، خوب، شعرهای صفایِ دوست، خنثی. گلسرخ و بلبل، خنثی. شب می‌میرد، خوب. تصنیف قدیمی، خوب. ترانه‌ای به گناه آلوده، خنثی، (من اصلاً نمی‌دانم این شعرها از کیست، یعنی در اینجا نام برایم گمنام است!)، خاطرات، خوب. فرهنگ: تفاهم و تفاوت، خوب. گزارش به نسل بی‌سن فردا، خوب. پیچیدگی سرنوشت، خوب، عشق، جاودانگی، مرگ، خنثی. احساس توأم با....، خوب. چهرهٔ دیگر هنرهای تجسمی و ....، خوب. یک کلمه در سه کلمه، خوب. ....، رویداد، خوب.

یک چیز دیگر این‌که این طرحهای چون دست، خیلی زیباست و اوّل: مانند شمارهٔ (۱) در فهرست مجله این طرحها بیاید. دوّم، بالای صفحات دو مطلب ، طرحِ (دست) مربوط به آن آورده شود. و نیز در آخرِ هر مطلب ، طرح کوچک شده مربوط به آن مطلب آورده شود. که شماره‌های اول و دوم این شروط را رعایت کرده‌اند.

دیگر اینکه چرا به جای عکس نویسندگان، طرح آنها را می‌اندازید، ارزانتر تمام می‌شود؟ و اینکه به شما می‌گویم از نظر شرعی!! اشکالی ندارد و از این پس عکس خانمهای نویسنده را بصورتی خیلی واضح و غیردستکاری شده چاپ کنید (نه مثل عکس خانم علیزاده در شمارهٔ دوم که نبودش بهتر از بودنش بود)، راحتتر باشید آقا، بخواهید که راحتتر باشید، حرف بزنید....)

امیدوارم که از این به بعد در چاپ یک مطلب نه به نام و نه به نشان و نه به رتبه و نسل نویسندهٔ آن توجه نکنید (نه به .....توجه کنید - توجه نکنید) دیگران را نیز بخواهید و افتخار هم بکنید که در این بحبوحهٔ تنگ و سخت، کسانی با شما هستند و قدرشان را بدانید وگرنه تنها می‌مانید. من این حرفها را از طرف طیف وسیعی می‌گویم. سخن به درازا کشید، ببخشید.

اسماعیل آیینی

روزنه‌ای در ابر

دراصل غرض این بود که مسائل اجتماعی غوطه در فقرِ یقین، مورد ریشه‌یابی و تحلیل قرار گیرد و...(بدون نقطه پایان!)

در لحظات زرد که به زمینهٔ پشت سر کوچ داده می‌شوند و سواران فراموشی بی‌باکانند، روزنه‌ای در ابر جا داده یقین باید، تا شعاعی از حکم اطمینان پتکی شود بر سندان باورِ پوشالی. از جنگل سبز علت و معلول با کوله‌باری سبزینه، بودن و چرا بودن، از تلاشِ کارگرِ تبرشدن، می‌توان لحظاتِ سبز رویاند، می‌توان به نسل فردا گفت که بیهوده نبوده‌ایم و سرخی را برای رویش سبز زمینتان افشانده‌ایم.

نقب بیراهه علل در کوچ لحظه، راکبان دریده را اشارتی است در مرگ تکاپو.

وحدت، یقین سبز را بهایاد.

من آمدم
مرا یارای پیوندی است همچون رود.
مرا در این هم اشارتی است مانند آن،
«فردا، بازهم فردا»
من در این ساحل نشسته
به روی صخرهٔ خاموش در جوشم
چه
این شب هم به شبهای دگر ماند
هوا ساکن و هرچیزی به جان دلگیر
در این دریا که زاید موج پشت موج
و جاری است تنها
موج در دریا
به سان آن شب دیرین صبحش دور
که موجی داشت با خود نور
مرا دیگر نبودش لحظه‌ای دیدار
همه جانم شده چشمی و
هر سلول چشمم را هزاران شوق دیدار
است
مرا هر لحظه امّید است
که دریا، همچنان موج است پشت موج.

محمدمهدی کرمانی

تنوع و کیفیت

غرض از مزاحمت بیان کردن چند نکته و نظریهٔ شخصی است.

بنده مشترک شمارهٔ ۷۲۱۰۲ مجله شما می‌باشم هنگامی که برای اولین بار شمارهٔ یک آن را خریداری کردم تقریباً آن را صددرصد ادبی فرهنگی دیدم از این نظر برایم نسبتاً دلچسب بود همچنین وعده‌ای که در آن شماره بابت ویژه‌نامه صادق هدایت داده بودید در مشترک شدن من بی‌تأثیر نبود ولی بعد از مدتی برای من این‌طور استنباط شد که هدف شما از این وعده و قول‌ها فقط شلوغ و سروصدا کردن جهت بالا نشان دادن کیفیّت و کمیت مجله‌اتان می‌باشد همانطور که طبق معمول در آخرین شماره‌تان نیز توضیحی در این مورد داده‌اید. (کنکاش، مرور، خاطرات، هنر، موسیقی،...) دیگر اینکه من فکر می‌کنم بهتر باشد به جای بالا بردن قیمت مجله، حجم آن را کم کنید البته من نظر تخصصی در این مورد نمی‌توانم بدهم چون در امور چاپ و غیره سررشته ندارم ولی فکر می‌کنم بتوان آن را در صفحات کمتری با همین مطالب عرضه کرد یا به عبارتی از کاغذ نهایت استفاده را برد.

و آخرین مطلب اینکه مجله شما هر شماره که قدمی به جلو برمی‌دارد باید بر تنوع و کیفیّت آن نیز افزوده شود که متأسفانه در تکاپو من این را کمتر دیده‌ام./

با تشکر

منصور کوشان

بودنِ فرهنگی

تاریخ این سرزمین را چه کسانی می‌نویسند؟

تاریخ این دوران را چه کسانی، فارغ از داد و ستدها، رابطه‌ها و روزمرگیها ثبت خواهند کرد؟

کیانند کسانی که حیات عمقی «من» و «شما» را، بیرون از سیاط خود، درمی‌یابند و به ثبت آن متعهد و مسئولند؟

کیانند کسانی که بیان حقیقت را وظیفهٔ خود می‌دانند و تداوم آن را امکان‌پذیر خواهند کرد؟

آگاهان بر اندیشه‌های نو، اندیشه‌هایی که این‌جا و آن‌جا نطفه بسته است، نطفه می‌بندد آیا کسانی‌اند که باور دارند اندیشهٔ امروز؛ اندیشه‌ای که می‌تواند بر رأس هرم زمانه‌اش قرار بگیرد، به دست عوامل پنهان و آشکاری، دانسته یا نادانسته، سرکوب می‌شود و اجازهٔ حضور نمی‌یابد - نمی‌تواند از کارگاه‌های فکر و آفرینش، راهی رسانه‌های همگانی و نهایت جامعه شود، اذهان عمومی را درنوردد، در بوتهٔ تجربه قرار بگیرد و محک بخورد. پس به ناگزیر نهایت فرازش، در فضایی و بستری این چنین سترون، شده است محفلهای خصوصی روشنفکری. پس به ناگزیر، در بیرون، چنین برآمده است که این جامعه، در این زمانه، برآمدی نداشته است. اندیشه‌ای نو، معرفتی نو، از آن برنخاسته است.

در صورتی که بوده‌اند کسانی که در این سالها، به رغم تمام کژیها و تلخیها و با تحمل مصیبتهای بسیار و به دور از قیل و قالهای برآمده از زر و زور، به کار اندیشه روزگار گذرانده‌اند و امروز کارآمد و ورزیده، بدون هرگونه چشم‌داشتی، تنها به امید یافتن روزنه‌ای، امکانی جهت رشد، تعالی و ماندگاری و بالندگی اندیشه، حاصل جستجو و ژرف‌اندیشی خود را اعلام کرده‌اند.

کم نیستند اینان و کم نیستند کسانی که مخاطب قرار گرفته‌اند، و خود را مخاطب قرار داده‌اند و دریافته‌اند، روزگارشان به‌رغم کژیها و کاستیهای بسیار، برخوردار از معرفتی نو است. معرفتی حیات‌بخش اندیشه و خلاقیت: ادبیات و هنری که فارغ از هرگونه حامیان زر و زور، می‌رود تا دست‌کم اندیشهٔ آیندگان گردد. اندیشه‌ای که دیروزیان، به دنبال روزمرگیهایشان سرپوشی برآنند و اجازه نمی‌دهند حاصل کنش و واکنش طبیعی زمانه، فرزند خلف اندیشه‌های روزگار، روزنهٔ برآمده از تضادهای پنهان و آشکار، به راحتی نضج گیرد و شعله‌ور شود. می‌کوشند به شیوه‌های گوناگون، به شکلهای مختلف، با انگیزه‌های متفاوت، آن را تحریم و تحریف کنند، محصور محفلهای دربسته نگهش دارند، نگذارند جوانه بزند، نهالش این‌جا و آن‌جا ریشه بدواند و حضور فرهنگی خود را استوار گرداند. از بودنش پرهیز دارند. از «بودنِ فرهنگی» اش هراسانند. هرگاه جوانه‌ای، نهالی از اندیشه‌ای نو، معرفتی نو، این‌جا و آن‌جا دیده می‌شود، به هزار ترفند به قطع آن کمر همت می‌گمارند. انگاری هیچ اندیشهٔ دیگری نمی‌تواند بر این کیهان حضور یابد، مستولی گردد. گویی هر اندیشهٔ نویی باید سرِ ستیز با اندیشهٔ پیشینیانش داشته باشد و بنا دارد که پایه‌های کیهان و هستی را متزلزل کند که چنین واهمه‌هایی از آن برمی‌خیزد. چنین قیل و قالهایی به دور آن تنیده می‌شود.

چرا باور نکنیم که تا جهان خواهد بود، به‌رغم میل ما و دیگران، به‌رغم وجود فضایی غیردمکراتیک یا دمکراتیک، اندیشه‌های نو حضور می‌یابند و سرانجام بر بخشی یا تمامی کیهان مستولی می‌گردند و به دور از هر حصر و استثنایی با بودنِ فرهنگی خود، به‌رغم تمام اگرها و مگرها، در عرصه‌های گوناگون، راه خود را می‌پیمایند و بیرون از شبکه‌های ریز و درشت زمانه و تاریخ راهی جز درآمیختن با آزادی نمی‌یابند.

اندیشه‌ی نو به «بودنِ فرهنگی» امکان می‌دهد و «بودنِ فرهنگی» فضایی فراهم می‌کند پویا، بیرون از چارچوب. چرا که هرگاه بخواهد بیرون از نبض درونی اندیشهٔ نو عمل کند و بخواهد بر مبنای اصول و

قواعد بیرونی، اعم از سنتها،آیینها، عرف، عادات، قوانین تعیین شده و اعلامیه‌ها، میثاقها و اخلاق عمل کند، از مسئولیت و تعهد درونی‌اش دور می‌افتد و به «باور» درنمی‌آید.

«بودنِ فرهنگی» فراتر از همه‌ی بودنها عمل می‌کند و تنها در این صورت است که امکان می‌یابد و به معانی نو دست یابد، آن را از دلِ دستاوردهای بدیع استخراج کند، تداوم بخشد و ارتباط میان «بودن» را امکان‌پذیر کند. «بودنِ فرهنگی» به مدد اندیشهٔ نو، معرفت نو و تجربه‌های ناشناخته است که می‌تواند فرهنگ نسلی را به نسل دیگر، همراه با خلاقیت و آفرینش زمانی خود منتقل کند. و در غیر این گونه بودن، بی‌نطفه می‌ماند، بی‌زهدان شده و درخت تناور فرهنگ خشک می‌شود. بی‌شاخه می‌گردد، بی‌ریشه می‌پوسد و همه چیز در شکل نخستین خود، بدوی و بی‌مایه و کهنه می‌ماند و نسلها، منفعلان بی‌روح و منجمد میراث سترون یکدیگر می‌شوند.

در صورتی که می‌دانیم آن چه فرهنگ را بارور، خلاق و آفرینشگر بار آورده همانا اندیشه‌های نو و تداوم «بودنِ فرهنگی» است. میدانیم که حقیقتها در آغاز، در لایه‌های پر پیچ و خم قاعده‌ها، قانونها، سنتها و اخلاق، بستگی به شرایط زمانی - مکانی خاصشان، در آن پشت پسله‌ها گرفتار آمده و امکان ظهور و حضور نیافته‌اند مگر به مدد همین «بودنِ فرهنگی». پس این زمانه هم، کسانی را می‌خواهد که به‌رغم مشکلها، مصیبتها و شاید تحقیرها، در قبال تعهد و مسئولیتشان - که همانا چیزیَ نیست جز پایداری در شرف و حیثیت فرهنگ و ملیت و کوشیدن در راه اعتلای شرایط انسانی - به این «بودنِ فرهنگی» معنا بدهند. بکوشند عاشقانه، هر اندیشهٔ نو، هر معرفتِ نو، هر نگاه نو، هر حرکتِ نو را به سرمنزل مقصود برسانند. بکوشند شعری بیافرینند ارزشمند، پویا، همراه با باورهای زمانهٔ خود. بکوشند آفرینشگر داستانی باشند از لایه‌های پنهان و آشکار جامعه و ضمیر انسانها. بکوشند نقدی فراهم آورند خلاّق، ستیهنده و راهگشا. بکوشند هنری بیافرینند افشاگر، پویا و غنی. بکوشند باشند. در همهٔ لحظه‌های حساس. و بدیهی است که هستند و بوده‌اند و خواهند بود و ***تکاپو*** کوشیده و می‌کوشد به سهم خود، به تمامی، عرصهٔ این «بودنِ فرهنگی» باشد. اگر کم و کاستی بوده، اگر فراز و فرودی در شش شمارهٔ گذشته داشته، اگر انتقادی بر آن وارد بوده یا تحسینی نثارش گشته، همه در این راستا بوده است. در این راستا است که به‌رغم تمام کمبودها و سختیها، دل‌خوش به «بودنِ فرهنگی» با هر شماره بهای گزافی را چه معنوی، چه مادی می‌پردازد.

به زبان ساده، من نماد عینی گروهی فعال برای تهیه و تولید و انتشار تکاپو هستم، من که به عنوان سردبیر می‌کوشم خدمتی هرچند کوچک داشته باشم تا این «بودنِ فرهنگی» امکان بیشتری بیابد. خوانندگان عزیزی که از دور یا نزدیک، هرازگاهی زمزمه‌ای دارند بر این تلاش ناقابل - جدا از انتقاد و راهنماییهایی که به جان می‌خرم - زیاد هم به بهای اندکی که بابت هر نسخه از تکاپو می‌پردازند، ارزش نبخشند. یقین بدانند که من نیز به سهم خود، می‌کوشم و در آرزوی این هستم که نه‌تنها تکاپو که هر نشریه‌ای که می‌تواند «بودنِ فرهنگی» ما را معنا بخشد به ارزان‌ترین وجه ممکن به دست خوانندگان برسد. از همین‌رو هم، کوشیده‌ام دست‌کم با انباشت مطالبی بیش از انتظار در یک نشریهٔ ماهانه، به گونه‌ای این گرانی را بر خوانندگان تحمل‌پذیر کنم و هم جبران عقب‌افتادگی ۳ شماره را کرده باشم. چرا که اگر همه چیز به روال معمولش پیش می‌رفت، امروز نه شمارهٔ ۷ که می‌بایست دست‌کم دهمین شماره در دست خوانندگان عزیز می‌بود. نهایت سپاس از همراهیهای شما، و متأسف از حروف ریز متن که از سرِ ناگزیری بوده است.

رضابراهنی

چهرهٔ اسیر زن اثیری هدایت و سرنوشت رمان

در این یادداشت مختصر دو نکتهٔ اساسی به‌ظاهر نامربوط به هم ولی عمیقاً مربوط را بررسی خواهیم کرد. یکی از آنها مربوط به فرهنگ ملی است ـ مستقیماً و از روبرو ـ و دیگری مربوط به ایجاد و ارتباط با فرهنگ جهانی، و معرفی آن فرهنگ به خوانندهٔ ایرانی وجه مشترک هر دو نکته در این است که سروکارشان با سرنوشت رمان ایران و رمان جهانی است.

نکتهٔ اصلی این است که بوف‌کور صادق هدایت پس از ده دوازده سال توقیف، منتشر شده است. اگر بوف‌کور دقیقاً به همان صورت که نوشته شده بود، منتشر می‌شد، باید اقدام به نشر بوف‌کور را به فال نیک می‌گرفتیم و به این نتیجه می‌رسیدیم که در جهت رفع سانسور از آثار کلاسیک معاصر گام بلندی برداشته شده است. با کمال تأسف چنین نیست. سانسور چنگ در چهرهٔ زیبای زن اثیری بوف‌کور انداخته است. این حادثه ناگوار را به جامعهٔ ادبی و فرهنگی ایران و به تاریخ فرهنگ ایران تسلیت می‌گوییم، و به وزیر محترم ارشاد اسلامی آقای دکتر لاریجانی معترضیم. این اعتراض، اعتراضی است فردی، ولی اجتماعی. به این معنی است که ما وکیل و وصی و قیم آثار هدایت نیستیم تا از طریق مراجعه به دادگاه اعتراض خود را به نتیجه برسانیم، ولی اجتماعی است به دلیل این‌که مسئله اجتماعی است، و موضوع تنها با برخورد مستقیم و صریح و از طریق مطبوعات قابل بحث وگفت و گو و حل‌شدن است. و طبیعی است که اگر مسئله را به این صورت صریح و مستقیم عنوان می‌کنیم، انتظار برخورد صریح و مستقیم مطبوعاتی هم داریم، به دلیل این‌که مطبوعات باید عرصهٔ برخورد آزادانهٔ عقاید همهٔ افراد و گروههای اجتماعی باشد، و بیش از هر شخص دیگری صاحب قدرت باید به عمق فاجعه پی ببرد و برخورد آزادانهٔ عقاید را تشویق کند، و دستکم آن را ـ اگر به ضررش باشد ـ تحمل کند، چراکه قدرت اگر تحمل اعتراض نکند، حامل پیامی جز تحمیل عقیدهٔ خود بر همهٔ ملت نخواهد بود و مسئولیت نهایی این تحمیل عقیده با قدرت است و نه با کسانی که بر آنان عقیده تحمیل می‌شود.

زن اثیری بوف‌کور که در جهت منفی به صورت لکاته در می‌آید، مؤثرترین چهره‌ای است که از چهرهٔ دوگانهٔ زن، راوی مرد در ادبیات روایی ما ارائه داده است. گرچه این زن مؤثرترین چهرهٔ ادبیات روایی ماست، ولی ما به صراحت درگذشته گفته‌ایم که این تصویر زن، نه تصویر واقعی ماست و نه تصویر آرمانی ما، به دلیل این‌که در آن، تصویر زن یا به‌صورت آسمانی ترسیم شده که موجودی است فوق انسانی، و یا به‌صورت کثیف و پلید و حیوانی ترسیم شده که درواقع موجودی است دوزخی و زیرزمینی. درگذشته گفته‌ایم که تصویر زن در بوف‌کور مخدوش است. ولی این را هم گفته‌ایم و می‌گوییم که این تصویر مخدوش، بسیار زیبا، مؤثر و هنرمندانه آفریده شده است، طوری که انگار هدایت ساختار درونی مردسالار ایرانی را از اعماق او بیرون کشیده، آن را در برابر او گذشته است. هدایت با آفریدن این دو بُعد زن نشان داده است که تا مرد بر زن این تقسیم‌بندی را تحمیل می‌کند ـ یعنی او را یا آسمانی و یا زیرزمینی می‌بیند ـ نه خود نجات خواهد یافت و نه زن. از این نظر راوی هدایت، راوی عمیق است، و راوی عمیق موجودی است که بی‌آن‌که خود بداند و بفهمد، عمق خود را در رسوایی تمام به بیرون پرتاب می‌کند. راوی هدایت با عشق آسمانی به زن اثیری و نفرت زیرزمینی و دوزخی از لکاته، فاجعهٔ عمیق و هنوز درمان نشدهٔ تاریخی ما را برملا کرده است. از چنین تصویری حتی کلمه‌ای را حذف کردن، تنها به برملاشدن آن فاجعه لطمه می‌زند. تاریخ زنگُش چندین هزاره در وجود راوی زنگُش بوف‌کور درونی شده است. چرا به این روند درونی‌شدن با نقطه‌چین کردن بخشهایی از آن لطمه می‌زنید؟ راوی هدایت با رسواکردن خود، تاریخ مذکر ایران را رسوا کرده است. چرا مانع می‌شوید؟

وقتی که حافظ می‌گوید: «فقیه مدرسه دی مست بود و فتوا داد»، چرا بررس کتاب وزارت ارشاد به خود حق می‌دهد که کلمهٔ «فقیه» را از بوف‌کور هدایت حذف کند؟ مگر فقیه هدایت تداعی‌کنندهٔ چیزی جز فقیه حافظ است؟

صاحب این قلم زمانی دراز پیش از انقلاب در یکی از روزنامه‌های کثیرالانتشار کشور نوشت که مخالفت هدایت با عرب و ترک، ناشی از جهل او و کشش او به سوی نژادپرستی و تبارپرستی اوست (گرچه یکی دو تن از اعضای خانوادهٔ هدایت به گوش راقم این سطور در طول این سالها رسانده‌اند که خاندان خود صادق هدایت ریشه در تبار اورالی ـ آلتایی داشتند و پشت به تبار ایلخانان نیز شاید داشته باشند)، و نیز اخیراً در یک سخنرانی در اکسفورد همین نژادپرستی نامطبوع را به سمع استادان و شاگردان آن دانشگاه رساند. این یک واقعیت مدهش تاریخی است که دامنگیر برخی دیگر، منجمله روانشاد اخوان نیز شده بود. ولی شما نمی‌توانید با حذف کنایات و اشارات هدایت به عرب، او را مقبول عام بکنید، چراکه شما با پاک‌کردن چهرهٔ هدایت، حذف واقعیت تاریخی کرده‌اید، و دیگر نمی‌توانید گذشته را درک کنید تا آینده را بسازید، و حذف این قضیه هم درواقع آب در هاون کوبیدن است، چراکه نوشته، با تمام بدیها و خوبیهایش، پیش روی ایرانیان و جهانیان بوده است، و این قبیل حذفها فقط مایهٔ پوزخند جهانیان خواهد بود. فردا شما باید بیشتر مردم را به ریش ایرانی بخندانید، چراکه باید حافظ را پاک کنید، مولوی را پاک کنید، بخشی از گلستان و بخشی از قابوسنامه و بخشی از مقامات ژنده‌پیل را به دلایل مختلف حذف کنید و هزار و یکشب را در میادین عمومی بسوزانید، چیزی که یکی از پشتوانه‌ها و استوانه‌های بی‌نظیر ادب روایی جهان، بویژه رمان اروپایی و آمریکایی است.

در مسئلهٔ حذف کنایه به عرب در بوف‌کور، شما فقط گرایش کنونی قدرت را دیده‌اید و به راسیسم دیگر هدایت بی‌توجه بوده‌اید. هدایت می‌نویسد:

«بعداز ظهر در اتاقم باز شد برادر کوچکش، برادر کوچک آن لکاته، درحالیکه ناخنش را می‌جوید وارد شد. هرکس که آنها را می‌دید فوراً می‌فهمید که خواهر برادرند...درست شبیه آن لکاته بود، و یک تکه از روح شیطانی او را داشت ـ از این صورتهای ترکمنی بدون احساسات بیروح که بفراخور زد و خورد با زندگی درست شده، قیافه‌ای که هرکاری را برای ادامهٔ زندگی جایز می‌دانست. مثل این‌که طبیعت قبلاً پیش بینی کرده بود، مثل اینکه اجداد آنها زیاد زیر آفتاب و باران زندگی کرده بودند و با طبیعت جنگیده بودند و نه تنها شکل وشمایل خودشان را با تغییراتی به آنها داده بودند، بلکه از استقامت، از شهوت و حرص و گرسنگی خودشان به آنها بخشیده بودند...»

[بوف‌کور مخدوش، صص ۵ ـ ۱۰۴]

با هر معیاری که به این قول هدایت نگاه کنید، جز حس کینه نسبت به قوم ترکمن در آن نخواهید یافت. راوی بوف‌کور شخصیتش را به دلایل اجتماعی و تاریخی و تربیتی پلید نمی‌داند، بلکه از بنیاد به قوم ترکمن پلیدی و پلشتی نسبت می‌دهد. فرض کنید بررس کتاب قیافهٔ ترکمنها را داشت. لابد او هم این اشارات را حذف می‌کرد. ولی آیا با حذف آن، هدایت و راوی او تبدیل به دوستداران ترکمنها می‌شدند؟ موضوع چیست؟ نه این اشاره باید حذف شود نه آن دیگریها. با کتمان واقعیت، پلشتی واقعیت از بین نمی‌رود. باید روحیهٔ سخیف و عقب‌ماندهٔ نفرت از اقوام و نژادهای مختلف، با علم به آن نابود شود نه با حذف صوری آن. به راوی هدایت و هدایت نویسنده حق می‌دهیم که عقیدهٔ خود را بیان کنند و به جامعه حق می‌دهیم که با آن مخالفت کند. ولی سانسور حرف راوی هدایت به معنای پنهان داشتن ابدی آن عقیده در اعماق روانشناسی فردی و گاهی جمعی افراد کشور خواهد بود، و این به معنای حفظ کینه‌های قومی از طریق سانسور بیان مکتوب اختلافات خواهد بود و نتیجهٔ آن وقوع حوادث از نوعی خواهد بود که اکنون در اروپای شرقی و در جمهوریهای آذربایجان و ارمنستان جریان دارد. سرپوش گذاشتن بر واقعیت، واقعیت را از بین نمی‌برد، بلکه واقعیت را به مرض جمعی تبدیل می‌کند.

نکتهٔ دوم: روزنامهٔ کیهان در شمارهٔ نهم دی‌ماه خود آگهی بلندبالایی در یک صفحهٔ کامل از سوی «دفتر مطالعات ادبیات داستانی معاونت فرهنگی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی» منتشر کرده که در آن ناشران و مترجمان کشور دعوت شده‌اند در ترجمه و انتشار «صد و چهارده عنوان از بهترین رمانهای موجود در دفتر مطالعات...» شرکت کنند. گفته شده است که مجموعهٔ موجود عمدتاً متضمن آثاری است که تاکنون ترجمه نشده است و قول «حمایت مادی و معنوی شایان» هم داده شده است. بند دوم و سوم شرایط دریافت کتاب هم بسیار جالب است:«۲ ـ مترجم موظف است ترجمه‌ای نفیس و منقّح و مطابق با اصول و موازین مصوب عرضه دارد. ۳ ـ متن ترجمه شده، پس از بررسی دفتر مطالعات ادبیات داستانی، در صورت تأیید شایستهٔ حمایت شناخته خواهد شد.»

نگاهی به کتابها بیندازیم: کتابها را به دو زبان انگلیسی و فرانسه معرفی کرده‌اند ولی همهٔ نویسنده‌ها، باستثنای چند نفر انگلیسی‌نویس هستند. متون فرانسه، ترجمه از زبان انگلیسی است. قرار است ویلیام فالکنر، ارنست همینگوی، هنری جیمز، سال‌بلو، ولادیمیر ناباکوف، کاترین ان‌پورتر، نورمان میلر و هنری میلر که نویسندگان انگلیسی زبان هستند از زبان فرانسه به فارسی ترجمه شوند. با این همه مترجم انگلیسی زبان در کشور معلوم نیست چرا خواسته‌اند این کتابها از فرانسه ـ یعنی یک زبان ترجمه ـ به زبان فارسی ترجمه شود. ترجمه از ترجمه، پدر سبک و شیوهٔ نویسنده را در می‌آورد. درک «دفتر مطالعات ادبیات داستانی» از قضیهٔ ترجمهٔ و ادبیات غرب بسیار ناقص است. همهٔ این کتابها را به آسانی می‌توان از کتابخانهٔ رشتهٔ انگلیسی دانشکدهٔ زبانهای خارجی دانشگاه تهران در متن اصلی گرفت، و ترجمه کرد. عدم آشنایی با منابع موجود در کشور محصول عدم آشنایی با شیوهٔ کار است. جالب این است که تنها یک نویسندهٔ فرانسوی و یک نویسندهٔ ترک را معرفی کرده‌اند، آن هم با عنوان انگلیسی کتابهاشان: ژرژ سیمنون و اورهان پاموک. اگر قرار است کتابهای انگلیسی را از روی ترجمهٔ فرانسهٔ آنها به فارسی ترجمه کنند، چرا سیمنون را از متن فرانسه و «پاموک» را از متن ترکی ترجمه نمی‌کنند؟ آیا در کشور حتی یک مترجم فرانسه و یک مترجم ترکی پیدا نمی‌شود؟ بعضی کتابها قبلاً به زبان فارسی ترجمه شده‌اند، مثل «خوشه‌های خشم» از استاین بک، «مأمور ما در هاوانا» از گراهام گرین و «وجین ایر» از شارلوت برونته. بعضی از این نویسنده‌ها، اصلاً نویسندگان مهمی نیستند ـ نمونه‌اش استیون کینگ که نویسنده‌ای است در سطح دانیل استیل و سیدنی شلدون. قرار دادن این نویسنده در کنار فالکنر و ناباکوف به این می‌ماند که ر ـ اعتمادی و فهیمهٔ رحیمی را در کنار هدایت و چوبک قرار دهید. بعضی کتابها رمان نیستند، مثل «کابوس تهویه مطبوع» و «غول ماروسی» اثر هنری میلر. و گمان نمی‌کنم «پیروزی» جان گالبریث، اقتصاددان معروف آمریکایی، رمان باشد. دانش «دفتر مطالعات ادبیات داستانی» در موضوع رمان بسیار سطحی و غیرقابل اعتماد است. در این هیچ تردیدی نیست که بسیاری از مترجمان کشور، آگاهی دقیق‌تری از این قبیل مسایل و کتابها دارند تا دفتر مطالعات ادبیات داستانی. با این حساب معلوم نیست چگونه ترجمهٔ این آثار، «شایستهٔ حمایت» شناخته خواهد شد. ولی این، موضوع اصلی ایراد ما نیست.

ایراد اصلی این است: مطابقت ترجمه «با اصول و موازین مصوب» چه مفهومی دارد؟ «اصول و موازین مصوب» چه کسی؟ بررسی «دفتر مطالعات ادبیات داستانی» با این بضاعت مزجات از چه نوع است؟ «حمایت مادی و معنوی شایان» به چه قیمتی است؟ و «تأیید» با چه اصولی است؟ و شایستگی برای حمایت مادی و معنوی چگونه حاصل می‌شود؟

ترس ما این است: آیا «دفتر مطالعات ادبیات داستانی» می‌خواهد سانسور رمانهای ترجمه را از همان آغاز کار ترجمهٔ آن آثار بر عهده گیرد؟ چرا «اصول و موازین مصوب» اعلام نشده است؟ مگر ترجمهٔ ادبی هم جزو اسرار امنیت ملی است که با مبهم گذاشتن و یا مبهم کردن امور بسیار روشن، آن را از دسترس جاسوسهای بین‌المللی دورنگه دارند؟ در زمانی که رمان، ژانرهای دیگر را از اولویت می‌اندازد، آیا با «اصول و موازین مصوب» می‌توان درجهت تقویت اصالت و امانت حرکت کرد؟ آن اصول برای حفظ موازین ترجمه است یا برای حذف بخشهایی از همهٔ رمانها برای حرکت در جهت «تأیید» و «شایستهٔ حمایت» کردن آنها؟ آیا بین پذیرفتن «اصول و موازین مصوب» و «حمایت مادی و معنوی شایان» از آثار ترجمه شده، رابطهٔ مستقیمی وجود ندارد؟ و آیا غرض از این کار، دولتی‌کردن ترجمهٔ رمان خارجی به فارسی با نظارت وزارت ارشاد نیست؟ آیا سانسور ترجمه بر عهدهٔ خود مترجم گذاشته نمی‌شود؟ با در نظرگرفتن این نکته که بررسی کتاب وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، چهرهٔ زن اثیری هدایت را به صورت مخدوش تحویل مردم داده است، آیا امکان ندارد «دفتر مطالعات ادبیات داستانی» همان وزارتخانه، چهره‌ای مخدوش‌تر از آثار خارجی تحویل دهد؟ آیا رمان خارجی در ایران به انتظار سرنوشتی نیست که بوف‌کور هدایت پیدا کرده است؟ و آیا محتوای خود آگهی نشانهٔ آن نیست که دست‌اندرکاران آن «دفتر» آگاهی قابل اعتمادی به کم و کیف کاری که می‌خواهند بکنند، ندارند؟ چرا وزارت ارشاد اسلامی دست از سر رمان و ادبیات برنمی‌دارد؟○

۷۲/۱۰/۲۰ ـ تهران

جواد مجابی

خوب، اینهم از بی‌ینال



دومین نمایشگاه دوسالانهٔ نقاشی ایران (۶ آذر- ۲۵ دی ۷۲) پایان یافت و داوران [خانم زهرا رهنورد و آقایان جلیل ضیاءپور، جواد حمیدی، ناصر پلنگی، مرتضی حیدری، ایرج اسکندری و محمدعلی رجبی] از بین ۷۳۰ اثر از ۵۳۴ هنرمند پذیرفته در این مسابقه، ده تابلوی نقاشی را به عنوان آثار برگزیده مشمول جوایز بزرگ خود کرد و به هجده اثر دیگر جوایز ویژه و لوح تقدیر داد.

تابلوهای ارایه شده در بی‌ینال نقاشی که در پنج مکان فرهنگی و هنری به نمایش درآمده‌بود از بین ۳۰۰۰ اثر متعلق به ۱۳۰۰ نقاش انتخاب شده بود که درکنار این آثار، تابلوهای بعضی از استادان و پیشکسوتان نقاشی ایران خارج از مسابقه (با درج در شناسنامه تابلوها) به تماشا در آمده بود.

آنگونه که در بروشور این بی‌ینال آمده است «انگیزه و خواست مرکز هنرهای تجسمی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در سازماندهی این نمایشگاه در مرحلهٔ نخست معطوف نمودن ذهن و اندیشهٔ هنرمندان به شناخت میراث غنی فرهنگ و تمدن اسلام و ایران و انعکاس آن در آثار نقاشان معاصر ایران است.»

چگونگی گزینش انتخاب‌کنندگان آثار و ترکیب هیأت داوران به مرکز هنرهای تجسمی این اطمینان را می‌داد که آنان حداکثر کوشش خود را برای تحقق‌بخشیدن به انگیزه و خواست مرکز به عمل خواهند آورد و سعی آنان در ارائه بی‌ینالی منطبق بر موازین سیاست فرهنگی موجود موفقیت‌آمیز خواهد بود.

هیأت داوران علت اختصاص جوایز را به آثار برگزیدهٔ دومین نمایشگاه دوسالانهٔ نقاشی ایران به شرح ذیل توجیه کرده است.

۱ ـ نصرالله افجه‌ای با اثر «مجلس اول» به خاطر نوآوری در ترکیب «خط نقاشی» و بیان تصویری متناسب با معنی.

۲ ـ مرتضی اسدی با اثر «صلح خونین» به خاطر توجه نسبت به موضوعات و مسایل جهان اسلام با بیان تصویری نو.

۳ ـ رضا بخشی با اثر «فزت و رب‌الکعبه» به خاطر جستجو در جهت بیان تصویری از تجلی حقیقت ولایت.

و بقیهٔ جوایز به خاطر «الهام از عناصر سنتی» و «بهره‌گیری از **ونگهای** ایرانی» و «**ثبت‌جلوه‌ای** از زندگی رزمندگان اسلام در دوران دفاع مقدس» و «بیان تصویری مناسب با معانی عرفانی در فرهنگ اسلامی» و عناوینی از این دست، به پدیدآورندگان آثار برگزیدهٔ دومین بی‌ینال نقاشی ایران تعلق یافته است. و البته سخنرانان **دومین** کنفرانس هنرهای تجسمی ـ همزمان با بی‌ینال ـ غالباً بر همین عناوین و انگیزه‌ها و فضاها تأکید کرده و لزوم توجه هنرمندان را به این مضامین و گرایشهای محتوایی و شکلی، بیش از پیش یادآورد شده‌اند. ازجمله یکی از مقامات پس از اشاره به پنج بی‌ینال نقاشی و فعالیتهای هنری پیش از انقلاب، وجه عمده آن دوران را تقلید از مدرنیسم غرب، فقدان هویت و گسترش «شارلاتانیسم» که مشخصاً از دفتر مخصوص نشأت می‌گرفت دانست و در مقابل وجه عمده دوران فعلی را جستجوی هویت اسلامی ایرانی خواند. در این میان نظر جلیل ضیاءپور یکی از داوران ـ که در عین‌حال اولین نقاش مدرنیست ایرانی بوده ـ شنیدنی است:

«جوش و خروش فراوان است اما کارهای ضعیف زیاد است، اگرچه مقداری کارهای خوب هم به چشم می‌خورد» و اضافه می‌کند: «تعداد زیادی از کارهای ارائه شده به تقلید از سبکهای اروپایی بود که با کارهای سنتی ایران ممزوج شده بود و این کاری نادرست است...به‌نظر من یک نقاش باید چیزی برای گفتن داشته باشد و اندیشه را به سطوح بالاتری بکشد و از این راه به رشد سلیقه‌ها کمک کند...»

این گزارش خبری کوتاهی از برگزاری دومین بی‌ینال نقاشی ایران بود که مشروح آن را می‌توان در بولتنهای شش‌گانه «نقش» که از سوی دبیرخانه بی‌ینال منتشر می‌شد دنبال کرد.

□

□

یک بار پهلبد وزیر فرهنگ و هنر سابق در یک نمایشگاه نقاشی از منتقدی پرسیده بود:

«چرا هنرمندان به فرهنگ ملی نمی‌پردازند؟»

او معصومانه جواب داده بود: «هنرمندان ما به فرهنگ ملی توجه دارند، بعضی

از سنتهای هنری ما الهام گرفته‌اند مثل کسانی که به نقاشیخط و مینیاتور می‌پردازند، حتی پیروان مکتب سقاخانه.»
وزیر با بیحوصلگی جواب داده بود: «نه آقا مقصودم اینها نیست، چرا نقاشان به مسایل ملی میهنی نمی‌پردازند؟ چرا از انقلاب شاه و ملت الهام نمی‌گیرند؟ به این تابلوها، این نقاشها، از اصلاحات ارضی، از سپاه دانش چیزی به ما نمی‌گویند.»

آن منتقد که آدم کندذهنی است و ملاحظهٔ آدمها و شرایط را نمی‌کند گفته بود:
آخر آقای وزیر به هنرمند که نمی‌شود دستور داد، این کار دل است، کار خلاقه...» وزیر که از کج‌فهمی یا پدرسوختگی منتقد آزرده شده بود، همین‌طور که دور می‌شده گفته بود: «حیف از این همه امکانات، حیف از این همه زحمت که برای اینها...»

آن منتقد به هنگام تماشای آثار این بی‌ینال همراه من بود، پس از شرح این ماجرا گفت: رژیم‌ها می‌آیند و می‌روند، وزارتخانه‌ها اسم عوض می‌کنند، اما موجودی هست که همیشه حّی و حاضر است و رسم خود را هیچگاه عوض نمی‌کند. این موجود شریف، این کارمند ابدی، به رژیمها و سیاستهای متفاوت کاری ندارد، تعبیری کلی و همیشگی از شرایط موجود دارد «اطاعت کن و از دیگران اطاعت بخواه! خیلی‌ها می‌پذیرند.» در ذهن خود از خواست حکومت و شرایط جاری، قالبی ساخته است که غالباً پر و پایه‌ای ندارد اما مجدّانه می‌کوشد که همه را به آن قالب بزنند. رفیق منتقد ما گفت آن کارمند ابدی این بار موفق شده است، الحمدالله که امکانات و زحمات دولتی ضایع نشده است، آن نقاشیهای قهوه‌خانه که زیرش می‌نوشتند «حسب‌الفرمایش» یادت می‌آید؟

□

□

وقتی از موزهٔ هنرهای معاصر بیرون آمدیم آن منتقد که بی‌جهت خودش را وارد معقولات می‌کند به من گفت: در این که باید بی‌ینال داشته باشیم شکی نیست. این آرزوی مسئولان که روزی این بی‌ینال منطقه‌ای، سپس آسیایی و در پایان برنامهٔ دوم بین‌المللی هم بشود، آرزوی من هم هست. بالاخره ماییم و این کشور و این امکانات و این نقاشها که درون و بیرون بی‌ینال کار می‌کنند. اگر یک روز بی‌ینال واقعی داشته باشیم من یکی خوشحال می‌شوم تو چه طور؟

به او گفتم: من این روزها استعداد خوشحال شدن را از دست داده‌ام، تو ماشاءالله دلت خوش است. او بی‌توجه به من دنباله حرفش را گرفت که «می‌گفتم در این که باید بی‌ینال نقاشی داشته باشیم تردیدی ندارم، اما چه‌طور، به چه شکلی؟

اولاً این دومین بی‌ینال نیست و همان‌طور که همهٔ هنرمندان خبر دارند پنج بی‌ینال پیش از این داشته‌ایم و این می‌شود هفتمین بی‌ینال. فقط موقعی می‌توانیم در وجود آن بی‌ینالها و سابقه‌اش تردید کنیم که فرض کنیم آن بی‌ینالها در کشوری دیگر با مردم و هنرمندان دیگری پدید آمده است. یا فکر کنیم که همه چیز این جهان فانی حتی تاریخ هم از ما شروع می‌شود و قبل از ما «هیچ در هیچ» بوده است و یا به دلیل ابتذال و غلبه شارلاتانیسم بر آنها، وجودشان را به کلی منکر شویم درحالی که دو تن از داوران و جمع کثیری از نقاشان و اساتید خارج از مسابقه، برگزیدگان و برکشیدگان آن بی‌ینالهای «هیچ در هیچ» هستند که البته از تلقی برگزارکنندگان بی‌ینال فعلی نسبت به آن «وقایع هنری مبتذل و آدمهای از خودبیگانه» بی‌خبر نیستند و می‌دانند که انبار موزه هنرهای معاصر پر از آثار «مبتذل و بی‌هویتی» است که از طریق همان بی‌ینالها معرفی شده است.»

رو کرد به من پرسید: خُب، چه می‌گویی؟

گفتم: هیچ!

گفت: من این بی‌ینال را جدی و معتبر نمی‌دانم. نوعی ضیافت برای «خودمونی‌ها»ست مثل جشن فرهنگ و هنر.

پرسیدم: اینها چه ربطی به هم دارند؟

گفت: آن موقع نوعی تبلیغ «ایدئولوژی خدا، شاه، میهن» بر جشنهای وزارتخانه حاکم بود مبانی آن ایدئولوژی تبلیغ می‌شد حالا هم بروشور بی‌ینال اشاره دارد که هنر و فرهنگ باید مبلغ و مروج ایدئولوژی خاص فرهنگی باشد.
گفتم: خُب، هر حکومتی ایدئولوژی خاصی دارد و آن را تبلیغ می‌کند به من و تو چه؟

گفت: سرنوشت هنر و ادبیات ایدئولوژیک را در آلمان، شوروی و جاهای دیگر در تاریخ ندیده‌ای؟

گفتم: واضحتر حرف بزن.

گفت: ببین! پس از انقلاب، طبعاً مدتی نقاشی تعطیل شد. بعد عده‌ای از کارمندان دلسوز آمدند و گفتند نقاشی خاصه نوع غیرایرانی‌اش چیز مبتذلی است که باید بیفتد توی زباله‌دان تاریخ. آن موقع تا تکان می‌خوردی یک چیزی را می‌انداختند توی زباله‌دان تاریخ تا این‌که زباله‌دان از نظر جغرافیایی پر شد. باری گفتند حیف از «خط» نیست. مال خودمان است، البته خط عربی است، اما بالاخره ما هم نوشته‌ایم. اگر قرار است وزارتخانه «هنری» را بپسندد و تبلیغ کند، همین میراث ماندهٔ ملی است.

حسنِ خط حروف عربی شد تجلی زیبایی‌شناسی سنتی قوم ایرانی. فی‌الفور بودجه‌ای گذاشتند برای کلاسهای خوشنویسی. هزاران هزار خطاط و خوشنویس تعلیم یافته روانهٔ بازار شدند.

گفتم: خط که هنر نیست، صنعت است، نوعی مهارت دست است، کجاش به شعور برتر و خلاقیت ذهنی ربط دارد، اساسش زحمت کشیدن است. آنقدر می‌نویسی که استاد می‌شوی. نوعی فن شریف است که گاهگاهی در تاریخ ما با آدمهایی چون «میرعماد» به مرحلهٔ هنر ارتقاء یافته است. که البته تقلید و بازسازی آن فنِ به هنر رسیده، دیگر هنری به شمار نمی‌آید.

البته آن کارمند ابد مدت از جایگزین‌کردن خط به جای نقاشی هدفهای رندانه‌ای هم داشت. خط هنر نیست، صنعت لال بی‌اثری است، زیبایی بی‌محتوا و بی‌پیامی است، ابزاری خنثاست. بیان ندارد مگر با آن شعری، حرفی بنویسی که چیزی را بیان کند که دیگر البته ربطی به خود خط ندارد. در اینجا خط واسطه و ابزار است. پس می‌شود خط را ترویج کرد تا با آن چیزهای خاصی را نوشت که این واسطهٔ هنری، آن چیزها را بر هر دیوار و در هر نمایشگاه توی کله‌ها حک کند. البته پیش از این نهضت «خط و خطوط» بازی، چندنفری به شیوه‌ای درست به نقاشیخط پرداخته بودند که زنده‌رودی، مافی،

احصایی و پیل‌آرام بهترین آنها بودند و بعدها کسی پیدا نشد که از حدودی که آنها رسم کرده بودند فراتر رود. همین آقای افجه‌ای یا رسولی یا دیگران به نحوی یکی از آن تجارب را رشد دادند و در غیاب آن بزرگواران، در دفترخانه ایام آشوب، به نام خود ثبت دادند.

می‌دانی که زنده‌رودی «نقاشیخط» را راه انداخت اگرچه قبل از او کسانی چون جوادی‌پور یا ژازه و منصوره حسینی و دیگران به خط پرداخته بودند اما زنده‌رودی ظرفیتهای «خط‌نگاری» را به خدمت نقاشی درآورد که البته تأثیرپذیری او از موج کالیگرافی ژاپنی و عربی در پاریس، بر ارباب پژوهش پوشیده نمانده است. احصایی از یکسو و پیل‌آرام از سوی دیگر این دریافت هنری را با تجربه‌های بدیع خود به حجمهای تندیس‌وار و یا فضاهای موسیقایی نزدیک کردند که جای شرحش اینجا نیست. مافی هم در عرصه خوشنویسی با آنها همسو شد و بعدها راه و رسمی یافت که پس از انقلاب مرجع اینهمه تکرارکننده شد. تفاوت «نقاشیخط» با «خط ـ نقاشی» یعنی کار آن بزرگواران با این مقلدان بعدی در این است که در نقاشیخط چنان که از ترکیبش پیداست امکانات بصری و جمالشناختی خط در خدمت نقاشی و ترکیبهای این رسانه قرار گرفته است، یعنی حریف نقاشی است که از ظرفیت گسترده خط در کارش استفاده می‌کند با ناخنکی به سنت و نگاهی به امکانات زیباشناختی خط در اکنون تا آنجا که به کار ترکیب در رسانهٔ خاص نقاشی مدرن می‌آید. اما آن که به خط ـ نقاشی می‌پردازد خطاطی است که می‌خواهد نقاشی هم بکند، خوشنویسی یا سیاه‌مشق را می‌آورد بر آن چند تکه رنگ می‌گذارد و ترکیبهای آشنا را رج می‌زند، اما به هرحال از دایره «خط نویسی» بیرون نمی‌رود تا به عرصهٔ نقاشی برسد، چون خطاط است نه نقاش! بعدها سیاستگران فرهنگی رضایت دادند که علاوه بر خوشنویسی نوعی نقاشی هم مجال بروز یابد. آخر در خانه‌ها عده‌ای دارند نقاشی می‌کنند، نمی‌شود که آنها را نادیده گرفت. با بازشدن گالریها، سر و کله عده‌ای نقاش پیدا شد که با احتیاط قابل ملاحظه‌ای کارهایی عرضه می‌کردند. آن کارمند ابدمدت که فکر می‌کرد در این سالها نقاشی مرده است، گفت نقاشی غربی مال ما نیست، اینها غربزده‌اند، فقط مینیاتور و کمی هم نقاشی قهوه‌خانه کافی است.

اما این مینیاتور لعنتی هم مثل شعر حافظ زن گیسوپریشان و مجلس باده دارد. گفتند موضوع تابلوها باید عوض شود. و حالا جنگ شده بود و نقاشی می‌توانست در خدمت تبلیغات هم باشد. همین‌جا اشاره کنم که هنرمند می‌تواند به هر چیزی بپردازد و البته به دفاع مقدس که امری عمومی است. اما نگاه و شیوه و حاصل کار اوست که می‌تواند اثر او را هنری کند مثل «گوئرنیکا» که به مسئلهٔ جنگ پرداخته است نه این که ساده‌دلانه اولین واکنش خود را که غالباً احساساتی و کلیشه‌وار است رقم بزند که البته نه در خدمت دفاع ملی است نه بیان آن فداکاریها و رنجها، بلکه سوءاستفاده از احساسات عمومی در یک برههٔ تاریخی است.

□ □

ـ چرا چیزی نمی‌گویی؟

گفتم: این حرفها که به نقاشی محدود نمی‌شود، ادبیات هم به این قضایا مبتلاست، من راستش در حرف‌زدن فایده‌ای نمی‌بینم، به جز دشمن‌تراشی، بگو این حرفها چه سودی دارد؟

گفت: می‌توانم جلسه‌ای را تصور کنم که یکی در آن میان می‌پرسد.

اگر بخواهیم جایزه را به خودیها بدهیم ترتیبش چه باشد؟

گفتم: آقاجان بس کن! هنر را که نمی‌توانند به خودیها محدود کنند، دهها نقاش بیرون از این بی‌ینال‌بازیها کار می‌کنند، آثار خوبی هم خلق می‌کنند و اصلاً جایزه‌بگیر هم نیستند.

گفت: اما بی‌ینال یک واقعه مهم ملی در هنر نقاشی امروز ماست، کاش درست و اصولی بود. کاش روشی پیش می‌گرفت که در تمام دنیا رسم است و به معیارها و پرنسیپهایی معتقد بود که آزادی خلاقیت و تنوع فرهنگی را تحقق می‌بخشید. سکوتی کرد. پرسید: راستی چرا آن «کارمندان شریف» وضعی به وجود می‌آورند که عده‌ای در بیرون در بمانند، بیرون از بی‌ینالها، استودیوهای تولید فیلم، بیرون از انتشار کتاب، بیرون از روزنامه‌های عصر و رادیو و تلویزیون، بیرون از دسترس مردم، راستی این کارمندها چه فکر می‌کنند مگر می‌شود عده‌ای را برای همیشه حذف کرد؟ مگر می‌شود نقاش بودن یا شاعربودن را از کسی گرفت یا این لقب را با جایزه و تبلیغات و هر ترفند دیگری به کسی بخشید؟ اگر اینها کار نکنند یا کارشان را عرضه نکنند آن‌وقت آقای کارمند! تو می‌شوی شاعر یا نویسنده یا فیلمساز یا نقاش؟ عزیز من! فرهنگ یک مملکت در آزادی و فضای دمکراتیک و ارائه آگاهانه و عادلانهٔ ظرفیتهای متنوع فرهنگی متفاوت شکل می‌گیرد، با تنگ‌نظری و اداره‌بازی که نمی‌شود او نباشد تو اما باشی. این شرایط غلط است و موقتی. گفت: حالا چرا این حرفها را به من می‌گویی؟ صدایت را بیار پایین، مردم نگاه می‌کنند، طرف تو که من نیستم.

گفتم: معذرت می‌خواهم، آخر تو مرتب صغراکبرا می‌چینی تا خون مرا به جوش بیاوری، من که داشتم برای... اصلاً یادم رفت چه کار داشتم. کجا می‌خواستم بروم حالا بس می‌کنی یا نه؟

گفت: فقط کمی مانده. داشتم می‌گفتم که یکی می‌گوید جایزه‌ها را می‌شود تخس کرد بین خودیها، اول تقسیم‌بندی موضوعی بکنیم تا برسیم به اسمها. خوب ببینم چه چیزی را قبول داریم و مال ماست.

ـ خط نقاشی که سوژه‌اش معنوی باشد، سنتی و عوام فهم هم باشد یک جایزه. قبول؟

ـ تابلویی که پیام داشته باشد، پیامش هم انقلابی و جنگی باشد یک جایزه. قبول؟

ـ زنان؛ آقا باید به زنان هم جایزه‌ای داد که مشت محکمی باشد به دهان یاوه‌سرایان داخلی و بین‌المللی، اما اگر کار آن خانم جنبه خانه‌داری داشته باشد مثل تکه‌دوزی و گلدوزی و این حرفها. بهتر است تا خدای نکرده فکر نکنند که آنها هم نقاش شده‌اند و می‌توانند از مساوات و این حرفها دم بزنند.

یکی از حاضران می‌گوید عده‌ای در بیرون معترضند که داوران یک دست‌اند و در ردیف هم. بهتر بود که یک دو داور خارجی هم، می‌آمد تا بیغرضانه خود نقاشی موردِ داوری باشد نه آدمها و اعراض خاص. خوشبختانه رییس جلسه متوجه شیطنت او می‌شود و سرش فریاد می‌زند: آن آدم نفوذی است. حرفت را پس بگیر! ما می‌گوییم محتوای خودی، فرم سنتی، اینهمه برایش زحمت کشیده‌ایم و اسم این ور و آن‌ور کرده‌ایم آن وقت تو می‌گویی داور بین‌المللی، نگاه جهانی، معیارهای خاص و رسانه و از این حرفها، کجای کاری جاسوس بی‌مایه غرب‌زده شارلاتان. ببخشید، من فکر کردم فلانی است. دوست عزیز شما که از خودمان هستید اما خوب حواس پرت شده‌اید، گاهی حرفهایی می‌زنید که نه شأن خودتان را مراعات می‌کنید نه حساب فشار خون ما را دارید، آخر ما هم اینجا هزار گرفتاری داریم، واقعاً به دل نگیرید جناب! طرف که ناگهان متوجه شده است علاوه بر نسیان عضویت سیا را هم یدک می‌کشد دچار ندامت غلیظی می‌شود. جوایز به موضوعات داده می‌شود به مضامین نه به نقاشی. دست آخر یکی از حاضران می‌گوید: بد نیست که به عنوان کمک عده‌ای بروند بی‌ینالهای خارج، یعنی ما کمک کنیم که آنها بتوانند بروند ببینند، آشنا بشوند که نقاشی دنیا حالا در چه مرحله‌ای است و تابلوهای خیابان منوچهری را نمی‌شود در... رییس حرف او را قطع می‌کند: آقا اگر بروند بی‌ینالهای خارج را ببینند که دیگر این بی‌ینال را قبول نمی‌کنند. همین حالا چشم و گوش خیلی از بچه‌های ما باز شده است مثلاً در همین موزه بروید کارهای آن جوانهای متعهد سابق را ببینند، انگار که کار یک آمریکایی یا اروپایی است، البته از نظر فرم و محتوا خوب است اما ایرانی، سنتی و خودمونی نیست، این خطر دارد. همین‌جا دَم دست خودمان باشند و سرشان به همین «امکانات» گرم باشد بهتر است. می‌خواهی «خودمونی»ها هم غربزده و شارلاتان بشوند؟ خوشبختانه من به در خانه‌ام رسیده بودم و آن منتقد پریشانگو را هم دعوت نکردم که بیاید تو، با او خداحافظی سردی کردم که سرسام گرفته بودم. ○

۲۵ دیماه ۷۲ ـ تهران

محمود دولت‌آبادی

از نقطهٔ عزیمت تا لحظهٔ شدن

دوستان عزیز نویسنده

با پوزش از بابت اینکه نمی‌توانم در میزگرد مربوط به نویسندگان شرکت کنم، خواهش دارم این نکات را از جانب من در بحث بگنجانید. «من کانون نویسندگان ایران را یک نهاد فرهنگی مستقل و قائم به ذات می‌بینم؛ کانون نویسندگان ایران به دور از سیاستهای موسمی و زودگذر روز، و فقط به اعتبار معنوی نویسندگان ایران می‌تواند و می‌باید شکل حقیقی خود را بازیابد و برحسب ضرورت درونی خودِ نویسندگان می‌باید پدید بیاید. هدف کانون نویسندگان، کسب آزادی و نشر آزادی در جهت اعتلای فرهنگ ملّی ایران است و چنین ظرفیّتی نمی‌تواند متّکی به انگیزه‌های زودگذر بیرون از خود باشد، و بدیهی‌ست که برای دستیابی به آزادی و تلاش در جهت آن، نخست می‌باید بتواند آزادی و استقلال خود را در حفظ اصول و مبانی‌اش حفظ کند؛ و در این مسیر هیچ جریان هدایت شده‌ای نباید بتواند آن را تحت تأثیر قرار بدهد. در واقع، به گمان من، اِعمال یک خطّ سیاسی خاص بر کانون نویسندگان ایران (کانون به منزلهٔ اجتماع همگن در کار و پیشه، اما ناهمگن در عقیده و سلیقه) چیزی خواهد بود معادل فلج شدن آن. گذشته انبانی از تجربه در اختیار ما گذارده است و ما بدون درک واقع‌بینانه و صمیمی گذشته، قادر نخواهیم بود گامی کمتر آمیخته به خطا به آینده برداریم. فهم سیاسی امری است و عمل سیاسی امری دیگر. دست بر قضا، در این روزگار که دویی و دورویی سیاست تلقی می‌شود، اساس طرح و ترکیب و عمل اجتماعی کانون نویسندگان ایران می‌باید مبتنی بر صداقت اندیشه و رفتار، یعنی مبتنی بر حقیقتِ خود باشد و نه «نااستوار» بر سیاستگری و بندبازی. هرگاه «حقیقت» را در نفی اصل «فرصت» و «بندبازی» ملاک عمل اجتماعی کانون نویسندگان همچون نهادی عمیقاً فرهنگی، بپذیریم؛ آنگاه دستخوش فریب، فرصت‌طلبی و کوته‌بینی نخواهیم شد. ما نویسنده‌ایم، نه سیاست‌باز. این نکته فراموش نشود! بنابراین من از تشکیل یا ادامهٔ کانون نویسندگانی استقبال خواهم کرد که از نقطهٔ عزیمت تا لحظه لحظهٔ شدنِ آن مبتنی بر ضرورت درونساخت نویسندگان کشور و با درک این ضرورت پدید بیاید؛ و چنین امری ممکن تواند بود. ما هیچ شتابی در سرهمبندی چیزی شبیه کانون نویسندگان ایران نداریم؛ زیرا به منافع زمانه‌ای خاصّی نمی‌اندیشیم. کانون نویسندگان ایران، در بود یا نبود خودش یک ارزش عام فرهنگی و اجتماعی‌ست و هیچ نمی‌توان حسب منافع آنی - زمانه‌ای خاصی با آن شوخی کرد. به همین علّت و به همین دلیل، شدن و قوام یافتن نهاد کانون نویسندگان ایران، در مقام یک مرکز فرهنگیِ زنده و معاصر، و نهادی پایدار و مستمر متّکی بر ارزشهای کیفی فرهنگی، به دور از جریانهای متغیّر روز، و بررسی راه‌های رسیدن به آن، موضوع اندیشه و دلمشغولیِ همهٔ ما بوده است و هست. مهم این است که خود در آن میانه گم نشویم.» ○

۲۰ دی ۷۲ - تهران

آزادی بیان و اندیشه بدون هیچ حصر و استثنا

نشست جواد مجابی، غفار حسینی، محمد خلیلی، امیرحسن چهل‌تن

در دومین میزگرد کانون نویسندگان ایران

- با توجه به انگیزه و نقطهٔ عزیمت حرکت کانون در دو دورهٔ گذشته، انگیزه و نقطهٔ عزیمت آن را برای فعالیت مجدد چگونه ارزیابی می‌کنید؟

● جواد مجابی: هر وقت که کانون بخواهد دوباره شروع کند، همیشه یک سئوال مطرح است؛ این‌که «چرا حالا، و نه جلوتر یا عقب‌تر؟». یک موقع بهانهٔ گردهم‌آمدن کنگره‌ای دولتی بوده که می‌خواستند کانونی درست کنند و کانون عکس‌العملی در برابر آن داشت. یک موقع مسئلهٔ مربوط به زلزله بود. یک موقع اتفاق قبل از انقلاب بود؛ مثل «شب شعر». و حالا هم از طریق فعالیتهای مطبوعاتی آغاز شده و به جاهایی هم رسیده است. به گمان من آنچه به نقطهٔ عزیمت کانون، درهرحالی، پاسخ می‌دهد، ضرورت کار نوشتن است. یعنی نویسندگان و شاعران و بطورکلی اهل قلم جامعه، به هرحال، نیاز به آزادیهای ضروری دارند که بتوانند کار نوشتن را ادامه بدهند. بنابراین هر موقع ما کانونی تشکیل بدهیم که بر اساس و مطابق اصل اساسی کانون، یعنی آزادی اندیشه و بیان، بی‌هیچ حصر و استثناء پا بگیرد و به این اصل وفادار باشد، طبیعتاً هر اتفاقی در پیرامون بیفتد، چه سیاسی و چه اجتماعی، خللی به کار ما وارد نمی‌آوَرَد. موقعی کار ما دچار اشکال می‌شود که ما از اصول اساسی خودمان عدول کنیم، یا متوجه ضرورتها و موقعیت خودمان نباشیم. بنابراین فکر می‌کنم که نقطهٔ عزیمت کانون در این دوره و در هر دوره‌ای در درجهٔ اول، ضرورت کار نوشتن و آزادیهای لازم برای این نوشتن بوده است. حالا بگویم که چرا این آزادی؟ در دو مرحله این آزادی مدّ نظر است. یعنی آزادی در مرحلهٔ خلق و بیان و نشر است و یکی هم آزادی بعدی. در مرحلهٔ خلق و بیان و نشر اثر. این آزادی همان‌طور که در اصل کانون نویسندگان آمده، آزادی بی‌هیچ حصر و استثناست و به هیچ‌وجه تابع قوانین داخل مملکت و یا حتا تابع فضای کلی قوانین بین‌المللی هم نیست. خلاقیت بالاتر از هر قانونی شکل می‌گیرد و اگر بناست خلاقیت ادبی وهنری تابع قانونی باشد، به نحوی خدشه‌دار می‌شود. حالا ممکن است آدمهایی باشند که بخواهند در محدودهٔ قوانین کارکنند. این مسئلهٔ طبیعت آنهاست؛ ولی آدمهایی هستند که خلاقیت آنها اصولاً بالاتر از حد و رسمها است و فراتر از چارچوبهای موجود عمل می‌کنند. یعنی در زمان خلق و نشر آن اثر هنری و ادبی آزادی باید بدون هیچ حصر و استثنا محترم شمرده شود. ما برآنیم که نشر اثر، تابع هیچ قانون داخلی و بین‌المللی نخواهد بود و این چیزی نیست که ما آن را ابداع کرده باشیم. بطورکلی در قوانین بین‌المللی قلم (PEN) این مسئله آمده است که حصر و استثنایی برای خلاقیت و بیان وجود ندارد و این را تابع قوانین داخلی مملکتها نکرده است. اما درست موقعی که کار انتشار یافته و می‌خواهد در حوزهٔ قوانین مملکتی عرضه شود، ناگزیر قوانین داخلی مملکت با آن برخورد می‌کند، ممکن است بگویند این مخالف مصالح عمومی است، مسئلهٔ مصلحت نظام است، با اخلاق عمومی برخورد می‌کند یا با اعتقادات خاصی برخورد کرده و جلوش را بگیرند. در واقع اینجا به دلیل این‌که کارمان را عرضه کرده‌ایم، به عنوان یک شهروند، تابع قوانین مملکتی خودمان خواهیم بود. حاضریم اگر کار ما خلاف قوانین است، به دادگاه برویم، وکیل بگیریم. و دراینجاست که شهادت کانون نویسندگان ضرورت پیدا می‌کند که به عنوان یک نهاد صنفی بیاید و آزادیهایی را که ما به آنها معتقد هستیم، در آن فضا توجیه کند. از ما حمایت صنفی کند و درواقع برای مردم توضیح بدهد که این نویسنده تا چه حد توانسته در حدود کار خودش عمل کند و عملش تا چه حد درست بوده است. بنابراین نهاد صنفی نویسندگان درست بعد از نشر است که به کمک ما می‌آید و در واقع ما را حمایت می‌کند. ما در واقع به تبعیت از قوانین مملکتی ناگزیر خواهیم بود. حالا همهٔ ما به نحوی گرفتار این هستیم که مرحلهٔ خلاقیت ماقبل از نشر مورد تفتیش و بازرسی قرار می‌گیرد، ما خواستار این هستیم که این مرحله حذف شود و سانسور حذف شود. پس با توجه به این نکته‌ای که من گفتم، ضرورت حضور و حمایت کانون هیچ‌وقت از بین نرفته و درواقع ما خواهان ادامهٔ کانون نویسندگان هستیم. این کانون در سال ۴۷ بوجود آمده، در دوره‌هایی تعطیل موقت شده یا دچار وقفه شده است و ما خواستار تداوم آن به عنوان نهادی که به تداوم کار یک نویسنده کمک می‌کند، هستیم.

● **غفار حسینی: از نظر من کانون نویسندگان یک نهاد است. یک نهاد تازه‌پاست. البته در کشورهای دیگر سابقه دارد ولی در کشور ما بی‌نظیر است. بعد از مشروطیت ما نظیر چنین نهادی که توانسته باشد نویسندگان و شعرا و محققان و دیگران را با عقاید مخالف کنار هم جمع کند و با اشتراک فکری همهٔ اینها منشور و اساسنامه‌ای تهیه کند، نداشته‌ایم. به همین دلیل هم هست که اینقدر درباره‌اش بحث می‌شود. چون یک بدعت و ابتکار است. و این چه فعال‌باشد و چه فعال نباشد، از لحاظ تاریخ فرهنگی کشور ما، این نهاد وجود دارد و پدید آمده است و به هیچ عنوان هم نمی‌شود آن را ازبین برد؛ حتا اگر دیگر فعالیت نکند، از لحاظ بین‌المللی و فرهنگی شناخته شده است. چند شماره نامه‌ها و بیانیه‌های کانون منتشر شده، و به فرض این‌که فعالیت عینی‌ئی هم به اسم کانون نویسندگان نداشته باشد، از طریق کسانی که عضو کانون نویسندگان بوده‌اند و هنوز هم خودشان را عضو کانون نویسندگان می‌دانند و هنوز دارند می‌نویسند و دارند خلق می‌کنند، حضور دارد. این معنایش این است که کانون نویسندگان وجود دارد. اما درمورد آن نهادی که گفتم، دوستان همه می‌دانند که این‌گونه نهادها در سراسر کشورهای به اصطلاح غربی، حتا کشورهای شرقی معمولاً این‌طور پا می‌گیرد. یعنی‌از گردآمدن دو یا سه یا پنج یا ده نویسنده و شاعر نهاد کوچکی پا می‌گیرد و وقتی که نطفه‌اش بسته شد، بتدریج بزرگ می‌شود و می‌تواند یک نهاد کشوری و یا حتی یک نهاد بین‌المللی بشود. کانون درست مثل هر نهاد بین‌المللی دیگری، همین‌گونه پا گرفته است یعنی از گردهم‌آمدن آدمهایی که از لحاظ عقاید سیاسی کاملاً متفاوت بوده‌اند، برای یک هدفی که صرفاً مربوط به آزادی آفرینش ادبی و هنری بوده است. این کانون از سال ۴۷ که درست شده، بتدریج هم رشد کرده. یعنی اگر شما آن بیانیهٔ سال ۴۶ را نگاه بکنید، و آن را مقایسه کنید با منشور کانون که بعد از انقلاب تهیه شده، رشد آن را ملاحظه می‌کنید. منشور و اساسنامهٔ کانون، بعد از انقلاب قابل مقایسه با منشورهای مشابه آن در سطح بین‌المللی است. واقعاً یک اساسنامه و منشور بسیار پیشرفته و منظمی است. برای این‌که ما کم و بیش از آنچه در فرانسه، در اروپا و دیگر جاها می‌گذشت، اطلاع داشتیم. من اشاره می‌کنم به برخی صحبتها که تا امروز شده است. البته در اینجا اختلاف نظر هست. و طبیعی هم هست که باید**

باشد. آقای مجابی به نکته‌ای اشاره کردند. من صد در صد با آن موافقم. چه بسا آرمانهای نویسندگان و شعرای یک مملکت سالها و حتا قرنها از قوانین موجود و آنچه که در سطح جامعه می‌گذرد، فراتر برود. اگر چنین نباشد نویسنده نیست، یا شاعر نیست، کار هنری نمی‌کند. کار هنری آرمانگرا است. حالا آرمان هرچه می‌خواهد باشد. از سطح زندگی روزانه و مسایل سیاسی موجود جامعه طبیعتاً خیلی فراتر می‌رود. به همین دلیل هم هست که آنچه که در منشور کانون آمد و هر نویسنده‌ای می‌داند، این نیست که شما بیایید در یک موقعیت مخصوص سیاسی، در محدودهٔ زمانی، عمل کنید همچنان که آقای دولت‌آبادی هم در یادداشتشان اشاره کرده بودند و یا به قول آقای مجابی در لحظهٔ خلاقیت، یک چارچوب گرد ذهنیت بکشیم که تو باید در این ذهنیت فکر کنی. این اصلاً معنی شعر و هر نوع خلاقیت را از بین می‌بَرَد.

کانون نهادی است که در تاریخ معاصر ایران پا گرفته. نطفه بسته، رشد کرده و به فرض این‌که مدت کوتاهی فعالیتش قطع بشود یا نشود، به نظر من همچنان دارد رشد می‌کند. دلیل بیشتر رشد کردنش هم همین بحثهایی است که در این چندماه اخیر در مطبوعات، حول محور کانون دارد انجام می‌شود. یعنی خودش مرکز گفتگوی فرهنگی شده است. مرکز ابراز عقیده شده است. و این نقش مهمی است که کانون به عهده دارد. کانون مرکز برخورد عقاید و آرای گوناگون شده است و به نظر من نقش بسیار مهمی هم دارد بازی می‌کند و هر دگرگونی‌یی هم در کانون بخواهد رخ بدهد، چیزی است که باید از درون کانون رخ بدهد. من روی این مسئله تأکید می‌کنم که هر نوع دگرگونی در درون کانون صرفاً کار اعضای کانون نویسندگان است. اگر عضو جدید می‌خواهد بپذیرد یا نه، در اساسنامه به آن اشاره شده است. در درون خودِ اساسنامهٔ کانون پیش‌بینی‌هایی شده که بر اساس آن می‌توانیم گام به گام پیش برویم.

● خلیلی: من خیلی خوشحالم از این که دوستان نویسنده و هنرمند ما به تلاش افتاده‌اند که کانون نویسندگان را مجدداً بر پاکنند. وقتی که می‌گوییم مجدداً، باید بپرسیم چرا و به چه علت؟ ما زمان قبل از انقلاب را به یاد داریم که رژیم سابق نمی‌خواست ببیند که تعدادی از اندیشه‌وران و ادبای این مملکت دور هم بنشینند. هم مسایل صنفی‌شان را مطرح بکنند و هم به پیشرفت و اعتلای فرهنگ جامعه کمک بکنند. او هراس داشت. دیدیم که در آستانهٔ انقلاب کانون نویسندگان که باز فراهم شده بود و کارش را شروع کرده بود، با اولین قدمهایی که برداشت، یعنی آن ده شب شاعران را برپا کرد که به عقیدهٔ من اولین قدمها برای تشکّل متعدد اصناف دیگر و برای دیگر خواسته‌های مردم بود که بتوانند آزادانه مسایل خودشان را مطرح کنند و نویسنده بتواند آن‌طور که دلش می‌خواهد و فکر می‌کند، بنویسد و به مردم جامعه‌اش برساند. در آن زمان دیدیم که مسایل متعدد دیگری بوجود آمد. نویسندگان عضو کانون، در سراسر ایران، در تمام مجامع ادبی و هنری، سخنرانیهایی کردند، مردم را رهنمون شدند به طرف ایده‌آلهایشان. ایده‌آل که عرض می‌کنم، از جنبهٔ هنری‌اش عرض می‌کنم. بسیار کارها انجام شد تا دو سه سال بعد از انقلاب. قبلاً عرض کردم، چرا حالا این وقفه حاصل شده، چرا این وقفه در حدود ده سال طول کشیده است که دوستان ما (اعضای کانون نویسندگان) هنوز نتوانسته‌اند دور هم بنشینند و مسایلشان را حل بکنند، و بتوانند به مقاصدی که در نظرشان هست، یعنی آزادی بیان و اندیشه، برسند. علل به عقیدهٔ من روشن است که بنابر دلایلی به آن نمی‌پردازم. این را همهٔ دوستان حس می‌کنند. به نظر من باید همهٔ هنرمندان و نویسندگان سراسر ایران، آنهایی که علیه سانسور اقدام می‌کنند، آنهایی که می‌خواهند هرچه که خلق می‌کنند، به همان شکل به دست مردم برسد، دور هم جمع شوند. کسی نباید مانع این مسایل باشد و بگوید که اینجا را باید سانسور کرد یا این کتاب را بطورکلی سالها باید نگه داشت یا داستان و شعر را مثله کرد و یا کار آن شاعر را بگویند چون اسمش فلان است نباید چاپ شود. ما کار هنری می‌کنیم. کسی این حق را ندارد که جلو شاعر یا نویسنده را بگیرد.



جواد مجابی: خلاقیت بالاتر از هر قانونی شکل می‌گیرد. ما خواستار حذف سانسور هستیم.



غفار حسینی: چه بسا آرمانهای نویسندگان و شعرای یک مملکت سالها و حتا قرنها از قوانین موجود و آنچه که در سطح جامعه می‌گذرد، فراتر برود.



محمد خلیلی: هیچ دستگاهی نباید آثار نویسندگان و هنرمندان را سانسور کند.

آقای مجابی اشاره کردند که اگر بعضی از مسایل را درنظر نگیریم، طبیعتاً سر و کار خواهیم داشت با دولت؛ آن را باید چه کار کرد؟ بنده عرض می‌کنم که طبیعتاً خود نویسنده شرایط جامعه‌اش را حس می‌کند، مردمش را کم و بیش می‌شناسد، و چیزی که خلق می‌کند تا به دست همین مردم برسد، بعضی از مسایل را در نظر دارد که چه چیزهایی را الان نباید بگوید یا کلاً نباید بگوید. این ربطی به کل اثر ندارد. تمام نویسندگان ما تا آنجاکه من به یاد دارم و دیده‌ام، و بیش از چهل سال است که با اکثر دوستان و آثارشان آشنا هستم، همهٔ اینها فکری جز اعتلاء فرهنگ جامعه نداشته‌اند و ندارند. به همین دلیل هم هست که کسی و هیچ دستگاهی نباید آثار این نویسندگان و هنرمندان را سانسور بکند. اقدام برای تشکل همانطور که عرض کردم، و یک سال پیش در یک جلسه‌ای که آقای مجابی هم بودند، عنوان کردم، می‌بایست شروع بشود. به عقیدهٔ من دیر هم شده است.

● چهل‌تن: یکی از صحبتهایی که در بحثها می‌شود، همین مسئلهٔ انگیزه است. انگیزهٔ فعالیت مجدد کانون نویسندگان؛ انگیزهٔ تشکیل نهادی که از آزادیهای بسیار طبیعی دفاع کند و عمدتاً آزادی بیان و قلم. من فکر می‌کنم هیچ انگیزه‌ای آن هم به شکل مقطعی و موردی در کار نیست و یا نباید درکار باشد یعنی به این صورت که فقط گهگاه حرکتی را در ما ایجاد کند؛ یعنی ما بحثهایی بکنیم و بعد هم ادامهٔ ماجرا را ول کنیم. انگیزه اصلی، اساسی و همیشگی همان چیزی است که ما از فقدانش رنج می‌بریم. یعنی آزادی بیان و قلم. وقتی که مسئلهٔ دفاع مطرح می‌شود، خودبخود این فکر پیش می‌آید که پس هجومی هست و این مسئله هم منحصر به مقاطع خاصی نیست. الحمداله در جامعهٔ ما این مسئله ازلی و ابدی است. منظورم این است که همواره ضرورت تشکیل و فعالیت مجدد کانون نویسندگان ایران وجود داشته است. منتها گهگاه مسایلی پیش می‌آید که عده‌ای را به تکاپو می‌اندازد تا یک اقدام جدی‌تری در مقابل این هجوم بشود. در اولین دورهٔ فعالیت کانون مسئله به شکلی بوده که می‌دانیم و من نمی‌خواهم در اینجا آن را بازگو کنم. ولی خوب در دورهٔ دوم بیشترِ تکاپویی که اهل قلم دچارش شدند، همگام یا به موازاتِ همان تکاپویی بود که در بقیهٔ اقشار بوجود آمده بود. من آن نگرانی را که برخی از دوستان عنوان کردند، ندارم یا به آن شکلها ندارم. اولاً کانون نویسندگان قرار است اکثریتِ قابل ملاحظه‌ای از اهل قلم و اندیشه را دربر بگیرد شما گمان نکنید که تصمیم یکی دو نفر بتواند کانون را فعال بکند و یا باز با تصمیم یکی دونفر بتواند از کار بیفتد. این صحبتهایی که عنوان می‌کنند مثل همدلی یا چراغ سبز، حتا اگر واقعیت داشته باشد، اصلاً مهم نیست. پس جای این‌گونه نگرانیها نیست.نگرانی آنجایی است که ما با درنظر گرفتن مجموعه‌ای از عوامل و شرایط ببینیم که آیا فعال شدن چنین کانونی که هدف مقدسی دارد، اصولاً آیا ممکن است؟ این را هم اگر منحصر بکنیم به فلان صحبت رسمی از فلان مقام و اینها، این به‌کلی یک جور ساده‌اندیشی و ساده‌لوحی است. ما با مطالعهٔ شرایطی که تحت آن زندگی می‌کنیم باید ببینیم کانون در صورت فعالیت مجدد با چه نیروهایی برخورد خواهد داشت. بحث اساسی این است که در این شرایط مخاطب ما کیست و چه عکس‌العملی خواهد داشت. نباید به صورتی باشد که دوباره بعد از یک چند صباحی، یکی دوماهی، ناچار بشویم دوباره همچنان به حضور خاموشمان ادامه بدهیم. توضیح می‌دهم: کانون به نظر من از سال ۴۷ که تشکیل شد، همچنان وجود دارد. گاه فعال است مثل آن دو دوره و گاه فعال نیست مثل این سالهای اخیر. البته در بحثهایی که شده و من تابه‌حال دنبال کرده‌ام، خیلی تعجب می‌کنم از دوستانی که عوامل بیرونی را درنظر نمی‌گیرند. عواملی که باعث شد فعالیت کانون متوقف بشود. با عمده‌کردن و طرح و بحث عوامل درونی کانون می‌خواهند همهٔ حواس‌ها را متوجه آن بکنند. مسایلی مثل پیرها بودند و رفتند و جوانها آمده‌اند یا چه کرده‌اند یا سیاسی شد یا باید صنفی باشد، اینها مسایلی است که همیشه خواهد بود و مسایل حاشیه‌ای است که ربطی هم به اصل و اساس کانون که باید دفاع

برگرفته از میزگرد نخست، تکاپو شمارهٔ ۶:

رضا براهنی: نویسنده همیشه متعهد آزادی است.
باقر پرهام: مشکل ما در طول تاریخ وجود داشته است و ما آن را بیان کرده‌ایم.

منصورکوشان: کانون نویسندگان یکی از نهادهایی است که خیلی جدی می‌تواند در زمینهٔ بالابردن سطح فرهنگ مردم برنامه‌ریزی کوتاه‌مدت و درازمدت داشته باشد.

محمد محمدعلی: در چنین شرایطی باید روی کانون بحث کنیم.

محمد مختاری: باید از هرگونه تلاش شتابزده برای فعال‌کردن مجدد کانون پرهیز کرد.

رضا براهنی: نویسنده با حقیقت سروکار دارد. و این حقیقت مربوط به همهٔ اعصار است.

باقر پرهام: آزادی در این مملکت یک ضرورت اجتماعی است.

منصورکوشان: باید روی تمام ابهامها و تعبیرها و سوء تعبیرها بحث شود و همه نقطه نظرهایشان، اعتقاداتشان، انتقاداتشان، رهنمودهایشان را بدهند.
محمد محمدعلی: به نظرم هرکس راجع به سه محور صحبت کند، اول برخورد کانون است با دولت. دوم برخورد کانون است با صنفی‌بودن. سوم برخورد کانون است با عضوگیری و اعضاء جدید.

کند از آزادی قلم و بیان، ندارد.

ـ جدا از این که شک و مکاشفه ابزار خلاقیت یک هنرمند است، یک سری شکهایی که الان هست و به آنها اشاره کردید، ناشی از عدم نشانه‌های عینی آن انگیزه است. اشاره کردید به دورهٔ دوم کانون و تشکیلات آن و همگام و موازی بودن با قشرهای دیگر. خوب این بالقوه انگیزه‌اش روشن است. یک بار دیگر هم به بهانهٔ زلزله یعنی یک عامل عینی بیرونی انگیزه‌ای بوجود آمد. دوستان دور هم جمع شدند. یک هیئت پنج‌نفره درست شد. یک مقطعی فعالیت کرد. بعد متوقف شد. درواقع الان بعد از انقلاب، این دومین اقدام برای نشست یا فراخوان یا همه‌گیرشدن بحث کانون نویسندگان ایران است. دوستانی دنبال عامل بیرونی یا درونی‌اند. من خواهشم از دوستان این است که اگر چنین نشانه‌هایی را به عینه در بیرون یا در درون جامعهٔ نویسندگان، یا در بیرون در کل جامعه، مشاهده کرده‌اند و به دنبال آن است که اینجا جمع شده‌اند ذکر بکنند تا درواقع علت این میزگردها و گردهماییها هم بیشتر روشن شود.

● **مجابی: من فکر می‌کنم از وقتی که راجع به کانون صحبت می‌شود و دربارهٔ ادامهٔ کار کانون است، همیشه نگرانیهایی وجود داشته که قبلاً آقای خلیلی و آقای چهل‌تن به آنها اشاره کردند و این نگرانیها در بعضی به شدت وجود دارد و در بعضی‌ها کمتر اما کیفیت این نگرانیها هرچه می‌خواهد باشد، ممکن است که عده‌ای بگویند نه، الان دورانی فرارسیده که می‌شود کاری کرد. به دلایل شرایط داخلی و شرایط خارجی. یک عده‌ای ممکن است فکر کنند که الان سانسور بدتر شده و باید با آن مقابله کرد یا موارد دیگر. من دوباره برمی‌گردم به حرف اصلی که ضرورت ادامهٔ فعالیت کانون نویسندگان در درون خود کانون است و به ازاء اصلی است که کانون بر اساس آن تشکیل شده. یعنی یک عده از نویسندگان محدودیتی برای چاپ آثارشان وجود دارد. می‌گویم طبیعتاً اینها زودتر به جوش می‌آیند و حساسیت بیشتری نشان می‌دهند. عده‌ای هستند که کمتر با ممیزی در ارتباط هستند. یا مشکل نشر آثارشان کمتر است. مثلاً فلان محقق ممکن است مشکلش خیلی کمتر از یک رمان‌نویس باشد یا یک رمان‌نویس به نسبت یک رمان‌نویس دیگر ممکن است کمتر با دستگاه نظارت بر چاپ کتاب دچار اشکال باشد. برای همین یک عده‌ای زودتر به این فکر می‌افتند کهِ یک نهاد که حامی منافع جمعی نویسندگان باشد، ادامه پیدا کند. شک نیست که هر نویسنده یا شاعری در موقع خلق اثر از آزادی بی‌حصر و استثنا خودش استفاده می‌کند بنابراین این آزادی به ازاء هر نویسنده وجود دارد. خواه آثارش در زمان حیاتش چاپ بشود یا نه. یک تجربهٔ تاریخی است که معمولاً هیچ نویسنده‌ای در چارچوبهای مقیّد قانونی و عرفی و شرعی زمان خودش محدود نمانده. از حافظ بگیریم تا امروز. بنابراین، این آزادی خلاقیت وجود دارد. مشکل اساسی موقعی است که این اثر خلق شده می‌خواهد به مخاطبان خودش عرضه شود. در اینجا از یک سد سانسور باید بگذرد. درست اینجاست که کانون نویسندگان به عنوان یک نهاد اجتماعی و به عنوان یک عامل اجتماعی مورد قبول جامعه باید عمل کند. من البته این ساده‌اندیشی را ندارم که سانسور فقط در ادارهٔ سانسور وجود دارد ولاغیر. به انواع سانسورها متوجّه هستم. مثلاً وقتی که آدمی مثل عبید می‌آید به ساختهای اجتماعی و اخلاقی زمانهٔ خودش انتقاد می‌کند، درواقع به‌جز حکومتِ عصر، ساختهای اجتماعی هم با آن درگیر می‌شوند. وقتی برودسکی می‌آید و در مورد مسئلهٔ کار و آزادی بیان اعتراضی می‌کند، این درواقع علاوه بر کا. گ. ب با بعضی از نهادهای اجتماعی جامعهٔ خودش هم درگیر می‌شود. سانسورها به نظر من اینطور طبقه‌بندی می‌شوند: سانسورهای اقتصادی که در غرب وجود دارد. یعنی شما اگر در شبکه‌های خاص اقتصادی نباشید و به آنها متصل نشوید طبیعتاً نمی‌توانید آثار خودتان را بطور وسیع پخش کنید و دسترسی به آنها از موانعی می‌گذرد که ناگزیر شکل اقتصادی دارند. سانسور سیاسی و ایدئولوژیک وجود دارد که بعضی جاها سیاسی است و در بعضی‌ها ایدئولوژیک است که اینها عملکرد سیاسی حکومت‌اند. سانسورهای اخلاقی که ناشی از عرف و عادت مردم یک دوره است. مثلاً وقتی شما راجع به مسئلهٔ عشق، و مسئلهٔ ساخت خانواده عمیقتر بحث می‌کنید، این خلاف فقط قوانین مملکتی نیست، بلکه بخشی از مردم یک جامعه هم با آن مخالف‌اند. راجع به برده‌داری که صحبت می‌شود وقتی مورد قبول قانون هست و مردم هم قبول دارند، کسی که علیه برده‌داری مطلب می‌نویسد، طبیعتاً با کل جامعهٔ عصر خودش روبرو هست و این روبرویی با قانون و ادارهٔ سانسور یک مملکت نیست بلکه با کل جامعه است. کسی می‌آید علیه جنگ‌افروزیِ هیتلر می‌نویسد، درعین‌حال با تک‌تک شهروندان محترمی هم که در آنجا رمه‌وار به طرف سلاخیها رفتند روبروست. وقتی گونترگراس می‌آید این کار را می‌کند، یا هاینریش بُل این کار را می‌کند، علاوه بر این که در مقابل ادارهٔ سانسور هیتلری قرار می‌گیرد، در مقابل افکار عمومی هم قرار می‌گیرد، در مقابل ملت شریف آلمان هم که آن موقع فریب خورده و دچار تزلزل اخلاقی شده، قرار می‌گیرد. بنابراین ادارهٔ سانسور به عنوان یک جای رسمی وجود دارد، اخلاق و عادات عمومی یک دوره هست، سانسورهای سیاسی و اقتصادی هست که هم حکومت هم افراد در این زمینه عمل می‌کنند. ناشر می‌آید کتاب شعر را چاپ نمی‌کند. این بدتر از سانسور است. یا ناشر می‌آید فیلمنامه چاپ نمی‌کند، نمایشنامه چاپ نمی‌کند. می‌گوید اصلاً مردم نمی‌خرند. درحالی که دروغ می‌گوید، مردم می‌خرند. و وقتی هم که اثر آدم صاحب‌نامی را چاپ می‌کند به توزیع نمی‌دهد. همین توزیع به عنوان یک عامل اقتصادی، بزرگترین سانسورها را راجع به ادبیات معاصر اعمال می‌کند. و این توزیع یک شکل مافیایی دارد که کارهای خودشان را منتشر می‌کنند و عرضه می‌کنند ولی کارهای دیگران را عرضه نمی‌کنند. حالا گاهی این سانسورها را در انتشارات دولتی می‌بینیم، گاهی در انتشارات خصوصی، که کار ناشران خصوصی گاهی به مراتب بدتر از کار دولتی‌هاست. یا این تقسیم‌بندیهای غیرمنطقی که مثلاً اینها هم عقیدهٔ ما هستند، آثارشان چاپ بشود و آنهایی که هم عقیدهٔ ما نیستند، چاپ نشود. که در هر رژیمی همیشه دگراندیش و غیره وجود دارد و ناگزیر کانون نویسندگان با اصل مهم و بسیار ارزشمند خودش که درواقع به هیچ‌وجه متکی به قوانین داخلی نیست، بلکه ملهم از ضرورت کارِ نوشتن در جهان است، طالب آزادی اندیشه، بیان و نشر بدون هیچ حصر و استثنایی است و این فقط در برابر ادارهٔ سانسور نیست بلکه دارد عامه را به تجدیدنظر در افکار خودشان دعوت می‌کند. ما نباید این‌همه فشار روی نویسنده بیاوریم یا روی یک شاعر یا یک رمان‌نویس به دلیل این‌که نظرش را نمی‌پذیریم. چه بسا آنچه را که شما نمی‌پسندید، کس دیگری آن را می‌پسندد، یا برعکس. اگرچه خطری وجود دارد و در آینده مثلاً در ۵۰ سال آینده اصلاً دیگر امر مکتوب نقشی نداشته باشد ولی ما در زمان خودمان داریم صحبت می‌کنیم.**

ـ می‌شود گفت که شما علت بیرونی و انگیزهٔ بیرونی را سانسور می‌بینید.

● **مجابی: بله. البته انواع سانسور را. مهم این است که آیا ما می‌توانیم دور هم جمع بشویم، به رغم تفاوتهای ذهنی خودمان به یک تفاهم اساسی راجع به یک نهاد اجتماعی برسیم؟ و اگر می‌توانیم برسیم با اتکاء به اصل اساسیِ کانون پس باید دور هم جمع بشویم و روبروی هرگونه «موش دوانی» یا اعمال نفوذ یا توطئه‌های رسوا شده بایستیم و کنارکشیدن ما را به جایی نمی‌رسانَد. عالمانه و هشیارانه عمل بکنیم و نگذاریم به هیچ‌وجه آن اصل اساسی، که محور کلیهٔ تفاهمهای ما درعین تفاوتهای ما است، خدشه‌دار شود و اگر ما در اثر این بحثها برسیم به این‌که این آزادیِ بی‌حصر و استثناء چه مواردی را دربر می‌گیرد، و چگونه باید عمل بکند، و شکل کانون نویسندگان به عنوان یک نهاد اجتماعی نوع فعالیتش تا کجا هست، اگر اینها برای همه تفهیم بشود، دیگر این حرفها که فلان آدم می‌خواهد سوءاستفاده بکند یا جاه‌طلبی‌اش را اینجور ارضاء کند، یا فلان کس چراغ سبز یا چراغ**

قرمز داده، اهمیت ندارد. برای این‌که شک نیست که اصل اساسی کانون نویسندگان طوری است که با هیچ ذهنیت عقب‌مانده‌ای سازگار نیست و ناگزیر هر نوع ذهنیت عقب‌مانده‌ای روبروی این کانون می‌ایستد و ما هم وظیفه داریم که از آن ذهنیت متعالی که ناشی از کوشش جمعی آدمهای خلاّق در همهٔ جهان است حراست کنیم و همیشه محور اصلی فکر ما باشد و از این نوع حرکات عجیب و غریب آدمهای عقب‌مانده نهراسیم برای این‌که امری زودگذر و قابل تصحیح است.

● غفار حسینی: من صریح‌تر صحبت می‌کنم. پرسش این است به سادگی ـ چه کسانی مسئلهٔ فعال کردن کانون را مطرح کرده‌اند و با چه عناوینی؟ اساسنامهٔ کانون نویسندگان ایران در دورهٔ دوم که فرزند انقلاب است و از دل انقلاب بیرون آمده، ما درست وقتی داشتیم اساسنامهٔ کانون را می‌نوشتیم و اساسنامه نوشته شد، همزمان با اساسنامهٔ قانون اساسی در مجلس خبرگان داشت تصویب می‌شد. هنوز مجلس خبرگان قانون اساسی را تصویب نکرده بود. مجلس خبرگان از نمایندگان جناحی تشکیل شده بود که بعد از انقلاب قدرت را تحویل گرفته بود و می‌خواست قدرتش را تثبیت بکند و داشت قانون اساسی‌اش را تصویب می‌کرد. کانون نویسندگان از دل انقلاب، چند برابر رشد کرده بود، بزرگ شده بود و داشت اساسنامهٔ خودش را می‌نوشت. یعنی ما برای خودمان منشور خودمان را نوشتیم. معنایش این نیست که قانون اساسی ما باید مغایرت داشته باشد با قانون اساسی چون ما که نمی‌دانستیم قانون اساسیِ مجلس خبرگان چه هست. نکته‌ای که باید بر آن تأکید کرد و من می‌خواهم یادآوری کنم همان است که آقای مجابی مطرح کردند. براین سطر منشور که به آزادیِ بی‌حصر و استثنا تکیه می‌کند، پافشاری کنیم. باید توجه کرد که این آزادی بی‌حصر و استثنا را چه کسانی می‌خواهند و چه کسانی در اساسنامهٔ کانون آن را گنجانیده‌اند. حال آن که ما سند داریم. محل تحقیق است. بروند آثار نویسندگانی را که عضو کانون بودند و دارند می‌نویسند بررسی کنند. هرکدام چند اثر منتشر شده دارند. ببینند آن آزادیِ بی‌حصر و استثنایی که آن زمان داشته سبب شده در آثارشان ابتذال را پخش کنند؟ در آثار کدامیک از این نویسندگان، اثری یا جمله‌ای یا کلمه‌ای یا چیزی پیدا می‌کنیم که ابتذال را گسترش داده باشد یا حتا آزادیِ بی‌حد و حصر جنسی را؟ برای این‌که همهٔ اینها سند و شناسنامه است. این شاگرد سبزی‌فروش نیست که برایش می‌خواهیم استثناء قائل شویم.این برای نویسنده و شاعر است، که همان‌طور که آقای مجابی به خوبی توضیح داده‌اند، این جامعه‌اش را می‌شناسد. رشد فرهنگی جامعه را می‌داند. می‌داند با چه مردمانی سروکاری دارد. در طول تاریخ ما دیده‌ایم که بسیاری از نویسندگان را به محاکمه کشیده‌اند. لارنس را، زولا را و غیره و غیره را. اینها همه به خاطر آثارشان محاکمه شده‌اند و اتهامشان دقیقاً به این خاطر بوده...آنچه را در آثار لارنس آن زمان ممنوع بود، نسبت به آنچه که امروز در اروپا می‌گذرد، بسیار ابتدایی است. ولی این آقا را به دادگاه می‌برند و محکومش می‌کنند. این همان است که درجامعه‌شناسی به آن می‌گویند «فشار اجتماعی». بله، تو در مقابل فشار اجتماعی قرار داری. برای این‌که اگر جامعه می‌خواهد به جلو حرکت کند، ادبیاتش ناگزیر است که با این فشار اجتماعی سروکار داشته باشد. مسئلهٔ ما الان سانسور دولتی نیست. بلکه ما تقاضای این آزادی را هم داریم و از دولت انتظار داریم اگر نویسنده‌ای یا شاعری یا محققی کتابش منتشر شد، و چند نفری ریختند سرِ این بابا که تو چیزی نوشته‌ای که من خوشم نیامده، دولت باید از او حمایت و حراست بکند. این وظیفه‌اش است، اگر می‌خواهد جامعه رشد فرهنگی داشته باشد. رشد فرهنگی یعنی حرکت‌کردن. یعنی موانع سنتی و قدیمی را پشت‌سر گذاشتن. یعنی پا را فراتر گذاشتن. یعنی فراتر از چارچوبهای آن قانون اندیشیدن. اگر چنین حالتی وجود نداشته باشد، ما در جا می‌زنیم. انتظار رشد فرهنگی نباید داشته باشیم. نباید به تهاجم فرهنگی فکر کنیم. شما در هرجا که سوار ماشین می‌شوید ترانه‌های مبتذل قدیمی را می‌شنوید، یعنی همانها را که برای ما مبتذل بود و ما بودیم که جلویش ایستاده بودیم.



***امیرحسن چهل‌تن:* انگیزهٔ اصلی، اساسی و همیشگی همان چیزی است که ما از فقدانش رنج می‌بریم.**

جواد مجابی: اصل اساسی کانون نویسندگان ایران با هیچ ذهنیت عقب‌مانده‌ای سازگار نیست.

غفار حسینی: دولت باید از نویسنده‌ای که مورد هجوم قرار می‌گیرد، حمایت کند.

محمد خلیلی: اصلاً به شما چه که من چه نوشته‌ام. اگر علیه تو هست به من بگو.

شاعران ما، نویسندگان ما، خودِما. کدام از ما به این ترانه‌ها گوش می‌دادیم؟ ببینید این ابتذال دارد چه می‌کند. فریاد از همه‌جا بلند شده که مردم کتاب نمی‌خوانند. من اینجا به صراحت بگویم: علتش را باید پیدا کنند. مردم کتاب می‌خوانند. بسیاری از کتابهای اعضای کانون به چاپ هفتم و هشتم می‌رسد. اما آن کتابهایی که چاپ می‌شود و گروهی می‌خواهند مردم اینها را بخوانند، مردم آنها را نمی‌خوانند. آزادیِ نشر بدهند، بگذارند کتاب منتشر بشود آن‌وقت ببینید چقدر کتابخوان افزایش پیدا می‌کند. ما چه‌طور می‌خواهیم در برابر فرهنگ غرب بایستیم. اگر نمایندگان فرهنگی ما از رشد و از خلاقیت بازبایستند، ما خودمان دست و بالشان را ببندیم بجای این‌که بنده رمان آقای مجابی یا چهل‌تن را بخوانم، می‌روم هنری میلر را می‌خوانم. می‌روم ترجمه می‌کنم. ببینید ترجمه دارد چه می‌کند. من خودم ترجمه می‌کنم. چرا اینقدر ترجمه می‌شود؟ ما به اندازهٔ کافی نویسنده داریم. هر کدامشان هم کتابی در وزارت ارشاد دارند. بگذارید اینها بنویسند. اگر ما می‌خواهیم در مقابل هجوم مقاومت کنیم، یا می‌خواهیم فعالیت فرهنگی داشته باشیم، اول باید فضای لازم برای این فعالیت فرهنگی را بوجود بیاوریم. شرط اولش این است. من ناچارم در اینجا به پیشنهاد آقای خلیلی اشاره کنم. بنابراین به نظر من عامل خارجی این است که دولت و مسایل و مشکلات حقوق بشری در سطح جهانی است همچنان که دوستان هم خبردارند بسیاری از مقامات. سیاسی و فرهنگیِ ما در سطح جهانی مدعی هستند که در ایران آزادی وجود دارد. این فشار بین‌المللی وجود دارد. فشار بین‌المللی هست. و این علت بیرونی قضیه است. چون آن زمان جنگ بود، اوضاع داخلی کشور آشفته بود، بسیاری می‌گفتند شرایط جنگ است و بهتر است این مسایل را مطرح نکنیم. جنگ تمام شد. بخاطر زلزله باز یک دستاویزی پیش آمد که عده‌ای از نویسندگان دور هم جمع شدند. ولی حالا علت فوریِ خاصی وجود ندارد که ما بخواهیم خیلی سریع این کانون را راه بیندازیم. برای این‌که همین الان ضرورتی آنی وجود ندارد. کانون ضروری است. از بعد از انقلاب هم ضروری بوده و همیشه هم ضروری خواهد بود. ولی دلیل خاصی ندارد که ما در این زمینه شتابی بخرج بدهیم. دلیل خاصی وجود ندارد که ما بیاییم همین الان منشور یا اساسنامه آن را عوض کنیم. ما داریم بحث می‌کنیم و همه دارند می‌نویسند و اظهارنظر می‌کنند. خلاصه‌اش این‌که من جمله‌ای نوشته‌ام که اینجا می‌خوانم. اگر خواستید سانسورش کنید یا اصلاً چاپش نکنید: «اگر می‌خواهند این پیکر زنده را که هوای سنگین راه نفسش را بسته است مثله کنند، از شکل بیندازند، گوشت و استخوانش را خمیر کنند، و از آن چیز دیگری بسازند، من یکی دراین مراسم شرکت نمی‌کنم. ما از این پیکر زنده همچنان حراست می‌کنیم. تا وقتی که هوا سبک شود و بتواند نفسش را تازه کند. آن‌وقت می‌توانیم تکه‌هایی از لباسش را اگر مناسب نبود، تغییر بدهیم. اما گوشت و استخوانش را نه.»

● خلیلی: دوستان به مسایل بیرونی اشاره کردند که درست و بجا بود و من نظرات آنها را به سهم خودم تأیید می‌کنم. ولی اشاره می‌کنم که فقط فشار جهانی نیست که باعث شده فرضاً در ایران شرایطی بوجود بیاید که دوستان دور هم جمع شوند و بخواهند کاری را شروع کنند به عنوان کانون نویسندگان. من معتقدم که این طرف قضیه هم هست. فشار درونی و خواست مردم هم هست. خواست نویسندگان هم هست. خواست هر شهروندی‌است که در این شرایط دنیا که هستیم، این آزادیها باید وجود داشته باشد. حالا اگر مسایل بین‌المللی نبود، ما می‌بایست که می‌نشستیم و هیچ اقدامی نمی‌کردیم و دست به هیچ کاری نمی‌زدیم و خواسته‌هامان را مطرح نمی‌کردیم؟ من معتقدم که هنرمند و نویسنده ذیحق هست و باید حقش را بگیرد. کسی این حق را به آدم نمی‌دهد. گیرم اگر شرایط جهانی فشار آورده باشد که هست. اما ما باید جامعه‌مان را در نظر بگیریم. آیا واقعاً هر نویسنده‌ای حق خودش را می‌خواهد؟ او در هر جامعه و شرایطی که باشد باید این حق را بخواهد و بدست بیاورد. حالا ممکن است همه بگویند این کار فرمایشی است. اشاره‌ای که آقای مجابی کردند، بسیار درست است و من کمی آن را می‌شکافم. گیرم تعدادی فرضاً از طرف دستگاه آمده باشند و بخواهند وضعیتی را فراهم کنند و بخواهند فضایی دیگری بوجود بیاورند و به‌قول آقای حسینی این تشکل را مثله بکنند. شاخه و برگش را بزنند و یک چیز مترونی بوجود بیاورند و بگویند این کانون نویسندگان است! اما کسی که دلش برای هنر و مردم می‌سوزد چنین چیزی را قبول نخواهد کرد. ما بخاطر داریم که زمان شاه چه تعدادی از هنرمندان و نویسندگان ما در زندانها بودند. تعدادی‌شان را می‌کشتند و هرکس که نفس می‌کشید از میدان به درش می‌کردند. من یادم هست که روزنامه‌ای در زمانِ انقلاب نوشت که ۳۶ نفر از نویسندگان ممنوع‌القلم هستند که البته چهاردهمی‌اش من بودم. من بخاطر یک کتاب که هنوز چاپ نشده بود و فقط تایپ شده بود که اگر چاپ می‌شد از ۳ ماه تا ۶ ماه زندان داشت، سه سال زندان این کتاب را کشیدم. حالا هم دو سال پیش ناشرِ من دو کتاب مرا به ارشاد داده و بعد از چندین و چندماه یک آقای ۲۵ ساله‌ای مرا خواسته و دارد نصیحتم می‌کند که آقا برو جامعه شناسی بخوان، روانشناسی بخوان، فلسفه بخوان، تو اصلاً نویسنده نیستی! من به او گفتم آقاجان، آن موقعی که پدر تو کتاب نمی‌خواند، ما می‌خواندیم. حالا اصلاً به شما چه که من چه نوشته‌ام. اگر علیه تو هست به من بگو! چه کسی به تو گفته که مرا نصیحت کنی. سر آخر کتاب مرا رد کردند. من هنوز شماره‌هایش را دارم. یک مجموعه داستان و یک کتاب برای کودکان بوده است. حالا هم دچار این مخمصه هستیم. ما علاوه بر

برگرفته از میزگرد نخست، تکاپو شمارهٔ ۶:

محمد مختاری: در کانون نویسندگان فرد داریم، گروه نداریم. ما ابتلای قدرت نداریم. ابتلای ما نوشتن و خلاقیت است. به این اعتبار کارمان به برنامه سیاسی و تحلیل مشترک سیاسی و غیره ربطی ندارد.

رضا براهنی: در منشور انجمن قلم جهانی اشاره‌ای به حکومتها و دولتها نیست. بهتر است از خیر این قبیل اشارات بگذریم و کانون را مجلس آزادی بیان و عقیده بی‌حصر و استثناء بکنیم.

باقر پرهام: اگر کانون اعمال آزادی اندیشه و بیان را در عمل، مطابق سلیقهٔ پیشرفته‌ترین آدمهای جامعه‌اش بگیرد، در عمل شکست می‌خورد و به هیچ جایی نمی‌رسد.

منصور کوشان: ضرورت اول، اعلام وجود عملی است. یک اقدام است. یک حرکت است. یک اعلام موضع بهتر است.

مسایل بیرونی، مسایل داخلی کانون هم داریم. آقای چهل‌تن می‌فرمایند که جزئی‌تر هست. من می‌گویم نخیر، آنها هم برای ما مهم است. به این دلیل که ما اگر خودمان را پالایش ندهیم و ذات دموکراسی را ندانیم، نمی‌توانیم کنار هم بنشینیم و کارمان به جایی نخواهد رسید. ما باید اول خودمان همدیگر را بپذیریم و طبق اساسنامه کانون نویسندگان قدمهای بعدی را برداریم. مسایل درونی زیاد است. مثلاً کسانی در نشریات گوناگون می‌نویسند: تعدادی از نویسندگان را که مخالف ما بودند، از کانون بیرونشان راندیم. این آقایان مگر به اسناد کانون دسترسی ندارند؟ قضیه این بود که گروهی می‌گفتند: ما باید شبهای شعر و سخنرانی برگزار کنیم. گروهی هم می‌گفتند: این کار در این شرایط نمی‌تواند منطقی باشد و به ضرر کانون نویسندگان است. ولی اگر مجمع عمومی رأی به برگزاری شبهای شعر بدهد، آن وقت ما هم در کنار شما خواهیم بود. گروه قبلی گوشش به این حرفها بدهکار نبود و کاری کرد که همگان نتیجه‌اش را دیدند. و حالا هر دو گروه از این اشتقاق هنوز هم رنج می‌برند. و مسایلی از این دست، که می‌شود در داخل کانون مطرح کرد و....

● چهل‌تن: منظور من از طرح عوامل درونی و بیرونی، این نبود که عوامل درونی به کل نادیده گرفته بشود. دست‌کم این است که در این شرایط عوامل عمده، عوامل بیرونی است. به دلیل این‌که توقف فعالیت کانون هم در همان دو دوره اصلاً به دلیل عوامل درونی نبود. کانون با همهٔ اختلاف‌نظرهایی که اعضایش باهم داشتند، کارش را می‌کرد و حضور هم داشت. منتها عوامل بیرونی بود که باعث توقف کارش شد. حالا هم همین است ما باید به قول معروف قبل از این‌که منار را بدزدیم چاهش را بکنیم. حالا این‌که چطور عضوگیری کنیم و اساسنامه چه باشد، چطور رفتار کنیم در یک جمع دموکراتیک، در اینها ممکن است ضعفهایی هم باشد ولی دست‌کم در آن دو دورهٔ فعالیت هیچ کدام از این ضعفها کانون را به تعطیلی نکشاند. اما در مورد مسئلهٔ دیگری که مطرح بود، من هم نظرم این است که کانون نویسندگان به هیچ وجه نباید به شکل وسیله‌ای برای آرایش ویترینی بکار بیاید. من با بخش اول فرمایشهای آقای مجابی در این زمینه که فرمودند، حالا اگر چراغ سبز و قرمزی وجود دارد، نباید توجه کرد، موافقم. ولی در مورد مسئلهٔ تخریب و موش‌دوانی و اینها من نظر دیگری دارم. مسئله این است که حدود ده سال چراغ کانون نویسندگان خاموش بود. حالا زمزمه است که دوباره روشنش کنیم. سئوال این است که چرا؟ آیا چیزی در بیرون تغییر کرده. بله، ممکن است نشانه‌هایی هم باشد. دیگر ما آن بحرانها را نداریم، یا کمتر داریم. در مورد برخی مسایل به نظر می‌رسد که جامعه دارد عقلانی‌تر برخورد می‌کند. این گوشه و آن گوشه صحبتهایی می‌شود ولی باید میزان جدیت این صحبتها را ارزیابی کنیم و اینکه مخاطبین واقعی چه کسانی بوده‌اند همین چند روز پیش روزنامه‌ای بدترین اتهامات را به کانون نویسندگان که ما درباره‌اش صحبت می‌کنیم، وارد کرد. الان ما تک‌تک مان داریم قلم می‌زنیم و برای این آزادیها هم می‌جنگیم. و می‌توانیم به قول دوستی مانورهایی هم بدهیم. ولی وقتی به عنوان یک نهاد ثبت شده بخواهیم عمل کنیم لابد مرتب باید نظرمان را راجع به فلان شخص و فلان موضوع اعلام کنیم، آیا می‌شود همه وارد این بازیها بشوند درحالی که همهٔ ما به اصول کانون معتقدیم؟ به نظر من که نمی‌رسد. پس اگر کسی می‌پرسد «چرا حالا؟» به این خاطر است.

● مجابی: سئوال که «چرا حالا؟» درواقع عکس قضیه است. تا حالا نمی‌شده که ما قضیهٔ ادامهٔ کار کانون را مطرح کنیم. دراین مدت گذشته از هم دور افتاده بودیم، مشکلات خاصی داشتیم. مثل جنگ و مسایل بعد از آن. الان جمعی حس کرده‌اند که آن گرفتاریهای خاصّ خود نویسندگان یا کاهش یافته یا شرایط دشوارتر شده. مسئله بحران کتاب است ارتباط ما با جامعه دارد قطع می‌شود و یکی از آن عواملی که ارتباطمان را با همدیگر وصل می‌کند، کانون است. و اگر ما تاکنون راجع به کانون صحبت نمی‌کردیم به این دلیل بوده که نمی‌شد صحبت کرد. همان عده حس می‌کنند که می‌شود. و این مسئله بیش از آنچه که به عوامل بیرونی و درونی مربوط باشد، از نیاز خود کانون سرچشمه می‌گیرد. و هر موقعی که این فشار کم بشود، ما این مسئله را مطرح کرده‌ایم. کما این‌که مسئلهٔ زلزله که پیش آمد، امری که هیچ ربطی به نویسندگی ندارد، ما نیاز خود را مطرح کرده‌ایم. نویسندگان همیشه مترصد این قضیه بوده‌اند و تابع شرایط معینی نبوده‌اند. حالا اگر بخواهیم این عوامل بیرونی را بزرگ کنیم به سیاست‌زدگی دچار می‌شویم و بلای بزرگ فرهنگ ما هم سیاست‌زدگی بوده، نه عملکرد سیاسی. شک نیست که شعور سیاسی برای یک نویسنده ذاتی است اما این‌که حالا چه کسانی یا چه دولتهایی می‌خواهند که کانون باشد یا نباشد هیچ ربطی به کار نویسندگی ما ندارد وهرکس بخواهد به این قضیه بهای زیادی بدهد، گرفتار آن بازیها می‌شود. ما اصلاً وارد این بازیها نمی‌شویم و کانون هم اصلاً وارد این بحثها نمی‌شود. بنابراین حتا اگر بازیهایی بیرون از کانون وجود داشته باشد، نباید به آنها زیاد اهمیت داد. حالا چه در خارج از کشور چه در داخل کشور. آنچه باید به آنها اهمیت داد، ضرورت تداوم کانون به عنوان یک نهاد اجتماعی حامی نویسندگان و آن آزادی بی‌حصر و استثنایی است که ما طالب هستیم برای خلاقیت و نشر آثارمان. تا حالا شرایط داخلی نمی‌گذاشته که این کار را بکنیم و کانون تشکیل بشود. الان چه آن فشارها وجود داشته باشد و چه وجود نداشته باشد، ما تشخیص داده‌ایم که تا حدود ظرفیتهای خودمان می‌توانیم این مسایل را مطرح کنیم.

ـ در صحبتهای دوستان، مثلاً آقای مجابی و دیگران، مطرح شد که کانون نباید تابع قوانین ملی یا بین‌المللی بشود. با توجه به این‌که کانون نویسندگان دارای منشوری است که در سال ۵۸ تصویب شده و در آن منشور به اعلامیه جهانی حقوق بشر و موادی از میثاقهای بین‌المللی استناد شده، آیا فارغ از آزادیهای حقوق بشر، این آزادیِ بی‌حصر و استثنا برای اندیشه و بیان تعریفش چیست؟ این آزادی اگر تعریف شود، شکافته شود، گمانم بسیار مفید خواهد بود.

● مجابی: من در آغاز صحبتم اشاره‌ای کردم و حالا بیشتر آن را توضیح می‌دهم. در مرحلهٔ خلق یعنی در مرحلهٔ اندیشه و خلق و بیان، به هیچ وجه نویسنده‌ای لازم نیست که تابع قانونی باشد. زیرا در مرحلهٔ خلق لازم است که نویسنده از آزادی بی‌حد و حصری برخوردار باشد. بنابراین، اصل کانون نویسندگان که اشاره می‌کند: دفاع از آزادی اندیشه، بیان و نشر بدون هیچ حصر و استثناء درواقع حقی است که نویسندگان دارند در طول تاریخ هم به آن عمل کرده‌اند. و این مسئله‌ای است که ما همواره آن را مثل پرچم مدافع اندیشه‌های خودمان برگرفته‌ایم. البته من نگفتم کانون نویسندگان تابع هیچ قانون ملی و بین‌المللی نیست. من گفتم نویسنده تابع هیچ محدودیتی نمی‌تواند باشد. مثال می‌زنم. مثلاً در قانون اساسی ایران آمده که این آزادیها وجود دارد مگر این‌که مخالف اسلام باشد. مثلاً در کشور اندونزی می‌آید که این آزادیها وجود دارد مگر این‌که مخالف مصالح کشور اندونزی باشد. این است که در هر کشوری یک «مگر» و «اگر»ی وجود دارد. و این طبیعی است. در مرحلهٔ خلق و پدیدآوردن یک اثر ادبی یا هنری، نویسنده به هیچ‌وجه دلیل ندارد که تابع این قوانین باشد. اما وقتی که اثر خودش را عرضه کرد، و چاپ شد قوانین داخلی وجود دارد. البته باید بگویم که قوانین بین‌المللی هم اگر و مگر و استثنا دارد. به این دلیل‌که من رشتهٔ حقوق خوانده‌ام ناچارم بیشتر توضیح بدهم. مثلاً می‌گویند این آزادیها وجود دارد مگر این‌که قوانین داخلی آنرا محدود کند یا مگر در شرایط جنگی باشد و افشای اسرار نظامی باشد. و به هرحال اگرها و مگرهای خودشان را دارند. بنابراین هرجا که خواسته‌اند آزادی را مطرح کنند، قوانین داخلی را مطرح کرده‌اند و برای هر کشوری استثنایی گذاشته‌اند که بتوانند به قوانین بین‌المللی بپیوندند. استثنا مربوط به یک دورهٔ مشخص است چون قانون مربوط به یک دوره است. اما در مسئلهٔ خلاقیت که امری است خارج از مسئلهٔ زمان و مکان و فراتر از رژیمها، هیچ چیز محدودکننده‌ای برای هنرمند نباید باشد. اما مثلاً وقتی از من یا هر نویسنده کتابی به عنوان یک تولید منتشر شد و به بازار آمد، قوانین داخلی ممکن است بگوید شما توهین کرده‌اید به قوانین داخلی و بیایید به دادگاه. من به عنوان یک شهروند ایرانی تابع قوانین داخلی خودمان هستم. چه بخواهم و چه نخواهم و ناگزیر آن قانون بر من اعمال خواهد شد. در این شرایط کانون نویسندگان به عنوان یک نهادی که از آزادیهای خلاقیت دفاع می‌کند، می‌آید و به عنوان حَکَم در قضیهٔ دادگاه یا هر قضیهٔ دیگری، وارد عمل می‌شود و می‌گوید درست است که قوانین داخلی این را می‌گوید ولی در هرحال در جهان این را می‌گویند، در کشورهای دیگر این را می‌گویند. و این آزادیها پایین‌تر از حد استاندارد است. و این قوانین ناقص است. قانونهای دیگری هم وجود دارد. و حضور هیئت منصفهٔ کانون نویسندگان در محاکمهٔ نویسندگان یا روزنامه‌نگاران بیشتر بخاطر همین قضیه است که معیارهای سندیکایی خودش را عنوان بکند و بتواند از آن معیارها دفاع کند. حالا ممکن است که آن دادگاه بپسندد یا نپسندد. درواقع کانون نویسندگان عملاً زیر چتر قوانین داخلی در مقام اجرا قرار می‌گیرد ولی نمی‌تواند این را از نویسندگان بخواهد که در قوانین خودشان محدود بشوند چنین تقاضایی هم اصلاً ندارد. و ناگزیر کانون نویسندگان همواره وظیفه دارد که در سخنرانیهایی که برگزار می‌شود و در نشریاتی که بوجود می‌آید، همواره حد آزادی را از

***امیرحسن چهل‌تن*: در این شرایط، عوامل عمده، عوامل بیرونی است.**

***جواد مجابی*: بلای بزرگ فرهنگ ما سیاست‌زدگی است.**

***غفار حسینی*: کانون نویسندگان نمادی از جامعهٔ مدنی است.**

***محمد خلیلی*: چگونه است که هنوز خانهٔ کانون ما تاریک است؟**

***امیرحسن چهل‌تن*: مشکل ما بر اثر اجرای قوانین است.**

***جواد مجابی*: کل آدمهای فرهنگی فعّال ما به عنوان نویسنده و هنرمند و جامعه‌شناس و محقق، حذف فرهنگی شده‌اند.**

***غفار حسینی*: کانون نمی‌تواند در مرکزی قرار بگیرد که رابطهٔ مردم و دولت و روشنفکران باشد. این نقش یک حزب سیاسی است.**

***محمد خلیلی*: سیاست فرهنگی ایران یک بام و دو هوا است.**

محدودیتهای داخلی فراتر بیرد و آنها را گسترش بدهد و دیگران را هم با آنها آشناکند. مثلاً در امریکا هم استثنائاتی وجود دارد. یک نویسنده را محاکمه می‌کنند. اما انجمن PEN می‌آید و می‌گوید که ما با این قوانین مخالف هستیم و این ممکن است که در محاکمهٔ آن نویسنده مؤثر باشد یا مؤثر نباشد، ولی به هرحال کار خودش را انجام می‌دهد. بنابراین من نویسنده و هنرمند را فارغ از انواع قانونها و چارچوبهای یک دوره می‌بینم. این به معنای آنارشیست بودن نیست. این به معنای ضد قانون بودن نیست. این به معنای خلاقیت است. همان‌طور که کتابهای بزرگی که قبل از این کانون نویسندگان بوجود آمده، هنوز فراتر از قوانین وجود دارند و اسطوره‌هایی هست که فراتر از قوانین وجود دارند، این است که مرحلهٔ خلق مرحلهٔ کاملاً آزادانه‌ای است اما شک نیست که در عمل وقتی که کار من نشر پیدا کرد، کار ما اجباراً تابع قوانین داخلی می‌شود.

● غفارحسینی: این پرسش مطرح شد که چه چیزی بیرون از کانون و بیرون از کشور تغییر کرده. من باید آنچه را که از سخنان مقامات کشور شنیده‌ام بگویم. شرایطی پیش آمده که کانون به علل مختلفی که ذکرشان در اینجا لازم نیست، به یک معنا خود بخود غربال شده. کسانی که به جستجوی قدرت سیاسی به هر شکل آن بودند و به اعتبار نویسنده‌بودنشان عضو کانون هم بودند، در این سالهای اخیر به دنبال کار خود رفتند. آن کسانی که مانده‌اند، از آغاز کار کانون هم مشکلشان فقط مشکل خلق هنری بوده و مشکل سانسور کتاب بوده و اهل سیاست به معنای روز قضیه نبودند، اهل سیاست بودند. به معنای یک نویسنده و شاعر، تفکر سیاسی در آثارشان وجود دارد. این کسانی که مانده‌اند و مسئله‌شان سانسور است و روی اصل اساسی کانون و برپایی مجدد آن تکیه می‌کنند، نشان دارند، شناسنامه و گذشته دارند و می‌شود تحقیق کرد و دید که هیچ دردی ندار ند بجز درد آزادی بیان و آزادی نشر عقایدشان و همچنان که آقای مجابی گفت، آقای پرهام هم یک بار اشاره کرد که کانون در خلاء فعالیت نمی‌کند، بله ما در خلاء زندگی نمی‌کنیم و نمی‌گوییم قوانین کشور را قبول نداریم. اما در مورد خلاقیت نمی‌تواند قانونی وجود داشته باشد. مشکل اساسی اینجاست که همهٔ این آدمها را گردهم جمع می‌کند. دولت در شرایط کنونی، دولت تثبیت شده‌ای است و هیچ ترس و واهمه‌ای از این‌که ۵۰ یا ۱۰۰ تا نویسنده دورهم جمع بشوند، یک جلسه و اساسنامه‌ای هم داشته باشند و خیلی هم فراتر از قانون اساسی باشد، ندارد. به نظر من دولت باید به آن افتخار کند، که بله در کشور ما چنین چیزی وجود دارد و هروقت هم که در آثارشان پایشان را از قوانین آن طرفتر گذاشتند، باز هم قانون و محکمه و دادگاه وجود دارد و معنایش این است که آن وقت، با قانون سروکار داریم. یعنی قانون معنا پیدا می‌کند. تا وقتی که قانون معنا پیدا نکند، و آزادیهای اجتماعی و سیاسی از طرف دولت پذیرفته نشود، نمی‌توان از آزادی هنری سخن گفت البته فرض اینست که دولت نباید ترسی از این کانون نویسندگان داشته باشد. هیچ‌کدام از اینها اهل قدرت سیاسی که بخواهند حزب سیاسی برپا و برنامهٔ توطئه و براندازی راه بیندازند، نیستند. آدمهایی هستند که فقط می‌نویسند، شعر می‌گویند، ترجمه می‌کنند، تحقیق می‌کنند. آنها با قدرتهای سیاسی درگیر نمی‌شوند. اما مسئله انسان و جامعه طبیعتاً در آثارشان به انواع مختلف طرح می‌شود. و چراکه نباید طرح شود؟ مثلاً در یک قصه که می‌خواهد کشمکشهای بیرونی و درونی یک یا چندان انسان را مطرح کند چطور ممکن است که وضع آن جامعه مطرح نشود؟ پس طبیعی است که این اظهارنظرها خواهد شد. این است که یکی از آن دلیلهایی که این نویسنده الان مطرح شده، حس کردن این مطلب است که فضایی فراهم شده، احتمالاً به دلیل این‌که کتابها و آثاری درمی‌آید که شاید چندسال پیش امکان نشر آنها نبود. پس در چنین شرایطی هم احتمالاً می‌شود کانون را راه‌اندزای کرد. من باید اشاره‌ای به آن چیزی که قبلاً گفتم، بکنم که کانون نویسندگان در ایران بی‌نظیر است. این مسئله را قبلاً هم کسی مطرح کرده بود که ما جامعهٔ مدنی آن‌طور که درغرب وجود دارد، نداریم. کانون نویسندگان یکی از آن کانونهایی است که می‌تواند شاخص وجود یک جامعهٔ مدنی باشد. جامعهٔ مدنی غیر از آن چیزی است که ما به آن دولت می‌گوییم. جامعهٔ مدنی آن چیزی است که در اروپا اینهمه درباره‌اش کتاب می‌نویسند و عمل می‌کنند و درگیری هم به آن صورت رو در رویی با دولت ندارد. بلکه آرمانهای ملت را به یک شکل دیگری مطرح می‌کند و چه بسا دولت حتا گاهی ناچار بشود بعضی از قوانین حتا قانون اساسی را بنابر خواسته‌های مردم عوض کند. به نظر من کانون یکی از نهادهایی است که اروپاییها به آن نمادی از «جامعهٔ مدنی» می‌گویند. ما داریم در حوزهٔ فرهنگ حرکت می‌کنیم و اگر نهاد مستقل فرهنگی در جامعه نداشته باشیم، و همه چیز را بخواهیم تابع دولت بدانیم، آن‌وقت جامعهٔ مدنی هم نخواهیم داشت. در کشورهایی که نگذاشته‌اند این‌گونه نهادها پا بگیرد یا خواستند دولتی‌شان بکنند، دیدیم که نتیجهٔ خوبی به بار نیامد. اینها تجربه‌های تاریخی است. هرکدام از ما این تجربه را پشت سرمان داریم. مطلب دیگری که شخصاً تجربه کرده‌ام این است که کانون نویسندگان یک مکتب کوچک تمرین دمکراسی بوده و هست. من از وقتی که عضو کانون شدم، و در جلسات بحث و جدل کانون شرکت کردم، بسیاری از تکرویهای خودم را در این جلسات بحث و جدل اصلاح کردم. به من کار دموکراتیک یاد داد که رأی دادن یعنی‌چه، تبعیت از رأی اکثریت یعنی چه. اگر نظر تو رأی نیاورد چرا نباید ناراحت شوی. این جلسات در زندگی من بسیار تأثیر گذاشته و فکر می‌کنم در زندگی دیگران هم بسیار تأثیر گذاشته. آنجا پنجاه‌صدنفر بحث می‌کردند، داد و بیداد می‌کردند اما نتیجه‌اش شرکت‌کردن در یک کار دموکراتیک بوده بین عده‌ای نویسنده و هنرمند که ممکن است درگیری فکری هم با یکدیگر داشته باشند. همهٔ ما این درس را آموختیم. امیدوارم کانون همچنیان به عنوان یک مرکز تمرین دموکراسی در حوزهٔ فرهنگ و هنر بتواند باقی بماند و گسترش پیدا کند.

● خلیلی: من فکر می‌کنم جواب این سئوال را کم و بیش در گفته‌های قبلی‌ام داده باشم. ولی خوب، در اینجا به چند مورد می‌شود اشاره کرد. امروزه، در زمانه‌ای که کهکشانها فتح می‌شوند و ابزارِ ساختِ دست انسان شگفتی‌آورترین کشفیات را می‌کند. در زمانه‌ای که در عقب نگه داشته‌ترین جوامع بشری و در زیر استیلای ارتجاعی‌ترین حکومتهای دنیا، کانونها و اتحادیه‌های نویسندگان و هنرمندان رسمیت می‌یابد، و مثلاً در قارهٔ آفریقا که تازه سر از لاک استعمار بیرون کرده است، نویسندگانی چون «نادیم گوردیمر»، «پل سوئینکا» و «نجیب محفوظ» نوبل ادبیات را همچون روبان زرینی برکاکل پریشان آفریقای سیاه زیور می‌کنند، چگونه است که هنوز خانهٔ کانون ما تاریک است. چگونه است که مراجع ذیصلاح یا حکومتها با تمامِ ادعاهایشان هنوز این کانون را که نام‌آورترین نویسندگان در آن عضوند و تعدادیشان چهرهٔ جهانی دارند، به رسمیت نمی‌شناسند. من حرفم را کوتاه می‌کنم و می‌گویم: اگر به حکم زمانه گردن نهیم، تا دیر نشده، باید بگذاریم هزاران گل بشکفد.

● چهل‌تن: فرمایش آقای مجابی درست است که در مرحلهٔ خلاقیت دست‌کم پذیرش هیچ قید وبندی ممکن نیست. چه در این صورت کار خلاقه انجام نمی‌شود. اما به لحاظ اثر وقتی نشر پیداکرد، و ما به عنوان شهروندان این جامعه و به لحاظ تابعیتی که داریم، خوب قوانین بر ما حاکم‌اند و دراین هم هیچ شکی نیست. اما تاریخ خود بشر که همهٔ دوستان می‌دانند نشان داده که این قوانین ازلی و ابدی نیست و در طول تاریخ تغییر کرده‌اند و باز خود تاریخ نشان می‌دهد که افراد بسیاری بوده‌اند که این قوانین محکومشان کرده منتها حالا که بشریت به این درجه از تمدن رسیده، می‌بیند حق با آنها بوده است و اصلاً به دلیل همین بلندپروازیهای متفکران جامعه بوده که قوانین تغییر کرده‌اند و البته به سمت بهبود. اما مشکلی که به گمان من، ما در جامعه‌مان داریم، کمتر از ضعف قوانین ناشی می‌شود. حال امروزه همهٔ حکومتها یاد گرفته‌اند که قوانین‌شان شکل محکمه‌پسند و دنیاپسندی داشته باشد تا بتوانند در عرصه‌های بین‌المللی این قوانین را ارایه بدهند. اما مشکل ما، گمان می‌کنم بیشترِ مواقع، بر سر اجرای قوانین است. بطورکلی من لزومی نمی‌بینم که در اساسنامه و یا هر چیزی که بخواهد از طرف کانون ارایه بشود اسمی از قوانین آورده بشود. این‌که در مراحلی که باید طبق همین قانون با یک اثر منتشرشده برخورد بشود، خوب طبیعی است که این قوانین می‌تواند بر ما جاری باشد. اما همان‌طور که قبلاً گفتم، نگرانی عمده این است که شرایط برای کانون همچنان فراهم نیست. من خیلی دید خوشبینانه‌ای نسبت به بعضی مسایل ندارم. آقای غفار حسینی به نیما و اینها اشاره کردند. من گمان می‌کنم در این هفت هشت، ده‌ساله به‌هرحال همواره یک چیزهایی بوده که ما بتوانیم با تکیه به اینها بگوییم یک مسایلی هست. تا چندی پیش برخی نشریات ایدئولوژیک ترجمهٔ مصاحبه با مارکز را چاپ می‌کردند، داستان او را چاپ می‌کردند، راجع به نوع ادبیاتی که دارد حرف می‌زدند، ولی به نویسندهٔ داخلی که توی همان ژانر، ژانرِ ادبیات مدرن و امروزی که برخورد متفاوتی با جهان دارد، کار می‌کند، بد و بیراه می‌گفتند که «غربزده» است. و غیره.

اگر این صعهٔ صدر و این ضرورت بوجود آمده و درک شده، دست از یک بد و بیراه گفتنها در روزنامه‌های کاملاً رسمی مملکت برداشته بشود تا ما یک تغییری ببینیم وگرنه به این ملاحظات است که شک ایجاد می‌شود و ما از آنجاکه هم که تشکیل‌دهندگان کانونِ نمایشی نیستیم، پس قضیه به جایی نمی‌رسد.

ـ گمان می‌رود آنچه سبب شده نویسندگان و شاعران بار دیگر حول محور کانون بحث کنند، مقاله بنویسند و به جد، فعالیت مجدد

برگرفته از میزگرد نخست، تکاپو شمارهٔ ۶:

محمد محمدعلی: من باز هم روی این مسئله پافشاری می‌کنم که جزییات را مورد بررسی قرار دهیم تا تمایل آتی کانون روشن شود.

محمد مختاری: کانون نویسندگان محل درک اختلاف است. کانون زیر مجموعهٔ هیچ تشکل دیگری نیست.

رضا براهنی: افتخار کانون نویسندگان ایران این بوده است که خواهان آزادی بیان بی‌حصر و استثناء بوده و این در تاریخ ایران به صورت مطالبه دسته‌جمعی سابقه نداشته است.

باقرپرهام: ما به عنوان کسانی که می‌خواهند به عنوان انسان فرهنگی، خلاقیت فکری و فرهنگی داشته باشند، باید وجه مشترکی داشته باشیم.

منصورکوشان: کانون هویتی تاریخی دارد و این هویتی است مورد قبول همه.

محمد محمدعلی: برای من، کانون نویسندگان ایران، یعنی حداقل صد و پنجاه عضو.

محمد مختاری: نویسنده حضوری‌ی علنی در جامعه دارد. نوشتن یک امر پنهان و پسله نیست.

کانون را مطرح کنند، ناشی از سیاست فرهنگی موجود در جامعه است. اگر ممکن است دوستان در این زمینه صحبت کنند. درواقع بیشتر حول مسایل بیرونی.

● مجابی: قبل از این‌که به این سئوال بپردازم نکته‌ای را دربارهٔ سیاست فرهنگی باید بگویم و نظر شخصی‌ام را. تمام مشکلاتی که در راه فعالیت مجدد کانون نویسندگان وجود دارد، ناشی از نوع سیاست فرهنگی‌یی هست که در بعضی از کشورها وجود دارد و اینجا هم هست. سیاست فرهنگی است که خودش را قیم مردم و لاجرم قیم نویسندگان بداند، همیشه می‌خواهد دستورالعمل صادر کند و ابزارش هم به همین دلیل «سانسور» است. سیاست فرهنگی در جوامع رشدیافته درواقع متولی و مرشد و رییس کل قضایا نیست؛ بلکه به عنوان یک دولت خدمتگزار وسیلهٔ گسترش و تنوع فرهنگی را بوجود می‌آورَد بدون این‌که در ماهیت و جهت‌گیری و سمت‌گیری آن اظهارنظرکند یا مصّر باشد و طبیعتاً برخی از سیاستهای فرهنگیِ ایدئولوژیک هستند که به دلیل اعتقاد به ایدئولوژی مشخصی، طبیعتاً همین را تأکید کنند، ولاغیر. بنابراین سیاست فرهنگی‌یی که درجهان پیشرفته بیشتر عمل می‌کند، سیاست فرهنگی‌یی هست که به رشد و حمایت و گسترش امکانات فرهنگی کمک می‌کند.اگر ممنوعیتی هم هست دقیق و مشخص و مربوط به قوانین عمومی است و طبیعتاً دادگاهی هست و بقیهٔ قضایا و آنچه که من اشاره کردم راجع به آزادی بی حصر و استثناء برای خلق و نشر بیشتر ناظر به این سیاست فرهنگی آزاداندیش است.

● غفار حسینی: آنچه که محسوس است، سیاست فرهنگیِ دولت است که بخشی از آن اعلام شده. یک سیاست مدّونِ نیست ولی به آن عمل می‌شود. هر آنچه که به آن عمل می‌شود نوشته نشده، اگر نوشته می‌شد ما دست‌کم می‌توانستیم به روشنی در مورد سیاست فرهنگی اظهارنظر و تحلیل و نقد کنیم. مشکل ما این است که نمی‌دانیم دقیقاً آنچه که نانوشته است چیست. برای این‌که برخوردها گیج‌کننده است. یک مثال ساده‌ای می‌زنم: فلان نویسنده کتابش آنجا مانده، دست یک جوانی است که از یک واژه‌هایی بنا به سلیقه و برداشتِ شخصی خودش ایراد می‌گیرد. نه بر اساس یک دستورالعمل منظمی که نوشته باشند و به این آقا داده باشند و بگویند این دستورالعمل کار شماست. بر اساس این، حتا سانسور هم منظم نیست. مقداری از آن در قوانین آمده ولی آنچه که در قوانین نیامدّه اعمال می‌شود، نظرات شخصی مأموران سانسور است. بنابراین در این شرایط، کانون نویسندگان که می‌خواهد بر اساسنامهٔ خودش تکیه کند، وقتی که با چیز مبهم و هزار چهره‌ای روبروست، عملاً فلج است. عملاًکار مدون روشن فرهنگی‌یی نمی‌تواند انجام بدهد. مگر این‌که فضا باز بشود و روشن شود که ما با چه نوع سانسوری سروکار داریم. چون سانسور هم همان‌طور که آقای مجابی گفتند، انواع و اقسام دارد. سانسور غذایی وجود دارد، سانسور پوشش وجود دارد. سانسور فقط سانسور اندیشه و بیان نیست. اما چون ما مسئله‌مان، مسئله سانسور اندیشه و بیان است، ناگزیر کانون دور این محور حرکت می‌کند. اما در جامعه‌ای که انواع سانسورهای نوشته و نانوشته وجود دارد، اگر خواست ما انحلال ادارات سانسور باشد، و اگر انتظار داشته باشیم که این خواست عملی بشود، به ساده‌لوحی دچار شده‌ایم. و آن کسانی که پیشنهاد کردند و می‌کنند که کانون در چنین شرایطی بیاید و در چارچوب قوانین محدود فعالیت کند، آن دیگر کانون نویسندگان نخواهد بود. آن یک عروسک مقوایی بی‌چهرهٔ بی‌هویتی است که فکر نمی‌کنم هیچ‌کس تن بدهد به این‌که چنین چیز مصنوعی‌یی جای کانون نویسندگان را بگیرد.

● خلیلی: در مورد سیاست فرهنگی دوستان اشاره‌ای کردند. بله، عقیدهٔ من هم همین است. سیاست فرهنگی دولت ایران یک بام و دو هواست. یک چیزهایی تدوین شده و مشخص است وگاهی هم که آدم می‌خواند و فکر می‌کند،می‌بیند که چه زلال و چه قشنگ! بعضی از مواد در قانون اساسی هست که آدم از آنها لذت می‌برد. آزادی اجتماعات، آزادی هر صنف و هر دسته و گروه. اما در عمل ما می‌بینیم که اینطور نیست. بعضی از روزنامه‌ها علیه نویسندگان هرچه که دلشان می‌خواهند می‌نویسند، اما کسی را نمی‌گذارند پاسخ بدهد. یا مثلاً یک تئاتری را می‌خواهند روی صحنه بیاورند، از هزار دروازهٔ سانسور باید بگذرد و بعد بیایند آن را به شکل ناقص تماشا بکنند. یاگاهی تمام نمایش را بعد از چند روز از صحنه برمی‌دارند. ما دیده‌ایم که در همین یکی دوسال اخیر، نمایشنامه‌هایی را چند روز بعد از نمایش آمده‌اند تعطیل کرده‌اند که قبلاً به آن اجازهٔ نمایش داده بودند. یاکتابهای شعر و داستان و هر چیز دیگر را. همان‌طور که دوستان اشاره کردند، خود ادارهٔ سانسور می‌داند که در آرشیوهایش چقدر کتاب وجود دارد که به آنها اجازهٔ پخش نمی‌دهد. خوب، با این سیاست یک بام و دو هوا چطور می‌شود برخورد کرد؟ خود دولت اگر واقعاً شرایط جهانی را درک می‌کند، شرایط جامعه را درک می‌کند، باید کوتاه بیاید و به مردم آزادی بدهد. مخصوصاً به کانون نویسندگان، که پایه و اساس فرهنگ جامعه را بنا می‌گذارد و آن را فرا می‌آورد تا مردم از آن استفاده بکنند. این صنف، صنف سبزی‌فروش و سیرابی‌فروش نیست. اگر جامعه بنیانهایش بر فرهنگ و اندیشه استوار است، هنرمندان و نویسندگان هم طلایه‌دار این راه هستند، می‌باید به آنها آزادی بدهند. می‌باید آن اصولی که در قانون اساسی دربارهٔ آزادی بیان و اندیشه وجود دارد، اجرا بشود. وگرنه یک رسوایی جهانی در پی خواهد داشت. مردم جامعهٔ ما تشنه هستند، تشنهٔ فرهنگ، فرهنگ پیشرفته، فرهنگ سازنده: نباید جلو این فعالیت گرفته بشود، این آزادی یک تأثیر مثبت در اقتصاد جامعه هم خواهد داشت. وقتی مردم ببینند که جلو کارهای خلاقهٔ هنرمند را می‌گیرند، و آزادیهای تصریح شده در قانون و منشورهای بین‌المللی را پایمال می‌کنند، آنان هم دل به کار نخواهند سپرد. تا برسد به هنرمندش. پس دولت موظف است سیاست یک بام و دو هوایش را برچیند و مخصوصاً به نویسندگان و هنرمندان ایران، آزادی بدهد.

● چهل‌تن: در مورد سیاست فرهنگی در وهلهٔ اول به قول آقای خلیلی یک بام و دو هوا، و به قول آقای حسینی هزار چهره است اما از طرف دیگر قضیه برای همهٔ ما روشن است چون این سیاست دارد بر ما جاری می‌شود. سیاست فرهنگی ما یک سیاست فرهنگی ایدئولوژیک، گروهگرا و محدود است. این را همهٔ ما می‌دانیم. منتها به شیوه‌های مختلفی اجرا می‌شود. یکی از شیوه‌هایش ممکن است این باشد که همهٔ امور را در زمینه چاپ ونشر بسپرد به دست چند نفر در یک وزارتخانه یا در یک اداره که اینها حضورشان شکل قانونی ندارد و درعین‌حال از میان کم‌سوادترین و تنگ‌فکرترین آدمها انتخاب شده‌اند. لذا جریان فرهنگی و اشاعهٔ اندیشه و نشر کتاب ما باید از این لولهٔ بسیار تنگ بگذرد. این خودش یک سیاست است برای محدود کردن. از سوی دیگر شما می‌بینید کتابهای خاصی با تیراژهای بسیار زیاد، با امکانات گسترده، چاپهای مرغوب، امکانات خیلی خوب برای پخش، اصلاً مشکلاتی را که ما داریم، ندارند. بنابراین برخورد کانون یا هر تشکل مستقل فرهنگی دیگری، اول به همین اغتشاش است و بعد هم به ماهیت کلی‌اش. برای این‌که به نظر من آن اغتشاش «شکل» است. و ماهیتش کاملاً روشن است و این آن چیزی است که ما با آن مواجهیم.

ـ آقای خلیلی به یک نکته‌ای اشاره کردند، که دوستان دور هم جمع شده‌اند، و در مورد تشکیل و فعالیت مجدد کانون صحبت می‌کنند. سئوال این است که چه کسی باید نویسندگان مملکت را دعوت به گردهمایی وتشکیل و فعالیت مجدد بکند؟ آیا هر نویسنده‌ای خودش اگر متعهد و مسئول باشد، نباید این کار را بکند؟

● مجابی: نخست باید در مورد شرایط فرهنگی توضیح بیشتری بدهم. من فکر می‌کنم که جامعهٔ ما در قیاس با کشورهای دیگر جهان، بجز فرهنگ خودش هیچ‌چیزی ندارد که به جهان بدهد. نه ما از لحاظ اقتصادی دست‌آورد درخشانی داریم که بتوانیم به عنوان یک الگو به جهان بدهیم. لذا از لحاظ سیاست تخم دوزرده‌ای کرده‌ایم که دیگران از ما درس بگیرند. نه از لحاظ تکنولوژی ارزش خاصی را پدید آورده‌ایم. مثل تایوان و ژاپن و غیره که به هرحال یک کاری دارند می‌کنند. ما فقط با تکیه بر فرهنگ دیرپای خودمان،

و تفکر مردم ایرانی می‌توانستیم به عنوان صاحب نوعی فرهنگ در جهان شرکت کنیم که البته این نوعی فرهنگ نه این‌که فرهنگ غالب بشود، بلکه فقط نوعی فرهنگ باشد در کنار فرهنگ دیگران، همان‌طور که مثلاً الان فرهنگ هند هم مطرح است. دقیقاً در همین‌جایی که ما به عنوان یک ملت می‌توانستیم نقشی درجهان معاصر داشته باشیم، کل آدمهای فرهنگی فعال ما به عنوان نویسنده و هنرمند و جامعه‌شناس و محقق و اینها، منزوی شده‌اند و کنار گذاشته شده‌اند و حذف فرهنگی شده‌اند. درست در عرصه‌ای که کل آدمهای آن در رژیم گذشته هم می‌نوشتند و مخالف آن بودند، می‌گذارندشان کنار تا آدمهای دیگری بیایند. ما می‌گوییم چرا نمی‌گذارند ماکار کنیم، اگر می‌گذارند آنها کار کنند، به ما مربوط نیست. دقیقاً در همین عرصه داد و بیداد راه انداخته‌اند که تهاجم فرهنگی است و غرب به ما هجوم فرهنگی کرده است و شما زمینهٔ فعال فرهنگی اینجا را خالی کرده‌اید و درنتیجه خیلی طبیعی است که یک چیزی می‌آید و جایگزین آن می‌شود. حال چه از طریق ماهواره، چه از طریق ویدئو این کار دارد انجام می‌شود. به‌هرحال ماهواره تا چند وقت دیگر می‌آید و فرهنگ غالب جهانی آن بر فرهنگ بعضی کشورها سیطره پیدا خواهد کرد. جامعهٔ ما خودش را از یک عده فعال فرهنگی محروم دیده است. اگر کانون نویسندگان وجود داشت، همواره می‌توانست در مقاطع مختلف مثل جنگ و انقلاب و جاهای دیگر، نظر همین آدمهای فرهنگی را در سطح جامعه مطرح کند، که چون وجود نداشته، مطرح نشده یعنی بازهم جامعه از عقاید نویسندگان خودش بی‌نصیب و بی‌خبر مانده. به دلیل همین حذف فرهنگی، کتابهای اینها گم وگور شده، و وسایل ارتباط جمعی مثل روزنامه‌های دولتی و رادیو و تلویزیون هم معلوم است که جبهه‌گیریهای خاص خودشان را دارند. می‌ماند، این‌که از کجا شروع کنیم و از چه کسانی شروع کنیم و با چه انگیزه‌ای شروع کنیم، ضرورت اصلی حضور ما باید مطرح شود. حضور ما را نفی کرده‌اند، انکار کرده‌اند. ولی ما حضور داشته‌ایم. ما از طریق یکی از این رسانه‌ها که کانون هست می‌توانیم حضورمان را گسترده‌تر مطرح کنیم. ما حضورمان را با نوشتن کتاب و با حضور در جامعه در تمام مراحلش مطرح کرده‌ایم و با خواستهای مردم همسو بوده‌ایم. فقط می‌ماند که ما یک نهاد فرهنگی فعال داشته باشیم که برآمد تفکر نویسندگان یک نسل و یک عصر را به جامعهٔ خودش منتقل کند و این خطر بزرگی است اگر میراث فرهنگی منتقل نشود. این ضرورت است که تجدید فعالیت کانون نویسندگان را تبیین می‌کند و شک نیست که اشکالاتی درکار خواهد بود. عملاً در عضوگیریها مسایل خاصی پیش خواهد آمد. به دلیل جامعهٔ ناهمگنی که داریم، گرفتاریهایی پدید خواهد آمد. اما اگر اصل اساسی کانون که محور گردهمایی ماست، یعنی دفاع از آزادی اندیشه، بیان و نشر بدون هیچ‌گونه حصر و استثنا، اگر این خوب فهمیده بشود و تفهیم شود و ما گرد این تفاهم جمع شویم و سعی نکنیم از آن عدول کنیم، و نگذاریم هم که هیچ‌کس تخطی بکند، من فکر می‌کنم که روشنفکران ما این لیاقت را دارند وثابت کرده‌اند که این لیاقت را داشته‌اند و سابقهٔ کانون نشان‌دهندهٔ این لیاقت است، که درکار خود تحت‌تأثیر جریانات داخلی و بیرونی قرار نگیرند و پایبند به اصولی باشند که به آنها معتقد هستند و این اصول را تا امروز حفظ کرده‌اند و اگر کانون نویسندگان احترامی دارد و اگر به معنایی اسطورهٔ آزادی شده است، به این‌دلیل است که همواره از اصل اساسی خودش که همان آزادی است دفاع کرده است فکر می‌کنم که همه را به نحوی گرد این محور خواهد آورد. البته اشکالاتی هم عملاً به‌وجود خواهد آمد ولی کار یک روشنفکر هم برخورد با مشکلات است و حل‌کردن آنها. که این زمان می‌برد. اما در جواب این سئوال باید بگویم که شکل کار این خواهد بود که عده‌ای بیایند، آنهایی که درد این کار را دارند، دور هم بنشینند، مسایل خودشان را مطرح کنند. هم در جلسات خصوصی و هم در مطبوعات و وقتی به یک تفاهم رسیدیم، مرتب در جلساتی از آدمهای بیشتری دعوت کنند و این جلسات ادامه پیدا کند تا این‌که به یک اکثریت برسد و حتا شهرستانیها هم بتوانند شرکت کنند. شک نیست که کانون در انحصار هیچ گروه و تفکر خاصی نیست وکسانی که می‌خواهند در کانون شرکت کنند و آمادگی خودشان را برای شرکت در کانون، در بحثها اعلام کرده‌اند، اینها می‌توانند دعوت‌کنندگان اولیه باشند تا برسد به حدی که این تعداد آنقدر زیاد بشود که ما یک روز از یک مجمع عمومی صحبت کنیم. هیچ عجله‌ای هم برای این قضیه نیست. نخست باید مسایل را بین خودمان حل کنیم. سالها ما از هم دور بوده‌ایم. با همدیگر تبادل نظر نداشته‌ایم، و مطبوعات هم یکی از امکاناتی است که در آنها این تبادل نظر انجام می‌شود. وقتی که ما به حدی رسیدیم که حرفهای همدیگر را حدوداً فهمیدیم، و روی مشترکات اصلی خودمان خواستیم عمل بکنیم، طبیعتاً یک روزی این افراد دست به دعوت عام خواهند زد.

● غفار حسینی: من برمی‌گردم به اساسنامهٔ کانون و جواب روشنفکرانهٔ این سئوال که طرح شده، دقیقاً این است که آن کسانی که از فقدان فعالیت کانون رنج می‌برند و رنج برده‌اند دعوت‌کنندگان اصلی باید آنها باشند. طبق اساسنامهٔ کانون هم گروهی از اعضای کانون می‌توانند در هر شرایطی مجمع عمومی کانون را به جلسه دعوت کنند و باید چنین می‌شد. و باید گروهی از اعضای کانون که کتابهایشان در ادارهٔ سانسور است، برای این‌که نیروها را یکپارچه کنند، برای این‌که به اساسنامهٔ کانون تکیه کنند، باید دعوت‌کنندگان فعالیت مجدد کانون باشند. اگر دیگران شدند، سئوال‌انگیز خواهد بود. اما این‌که آیا اعضای هیئت دبیران می‌توانند چنین کنند؟ آقای پرهام در آن بحثهایی که چاپ شده، یک پیشنهادی کرده بود که دو نفر از دبیران هستند که بیایند و ....این مسئله قابل بحثی است. می‌شود درباره‌اش حرف زد که آیا عملی هست یا عملی نیست. آیا در اساسنامه راه‌حلی برای این وجود دارد یانه؟ باید دور هم بنشینیم و راه‌حلی برای این قضایا پیدا کنیم. اماحالا که من به گفته‌های آقای پرهام اشاره کردم، باید بگویم که ایشان یک مثلثی کشیده بودند وکانون را در مرکز مثلث قرار داده بودند که در یک رأسش مردم بودند، در یک رأسش روشنفکر بود و در یک رأسش دولت. من می‌خواستم این قضیه روشن بشود. که دوست داشتم آقای پرهام هم خودش باشد چون جامعه‌شناس است و این قضیه را می‌داند. آرمان هر شاعر و نویسنده‌ای است که با مردم کشورش و با مردم دنیا ارتباط برقرار کند.

اما واقعیت این است که در جامعهٔ ایران، طبق آمار رسمی ۳۰٪ آن بی‌سواد است. تعداد کتابها هم تیراژهای روشن دارد. مثلاً تیراژ مجموع کتابهای آقای شاملو، یا آقای دولت‌آبادی یا پرخواننده‌ترین اهل قلم ما بطورکلی به ۸۰ یا ۹۰ هزار تا می‌رسد. حداکثر ۱۰۰ هزارتا. وقتی کتاب درمی‌آید تیراژها را همه می‌بینیم. ۳۰۰۰ تا یا ۵۰۰۰ تا است. اگر به چاپ دوم برسد تازه مجموعاً می‌شود ۱۰۰۰۰ تا. یعنی ما با ۱۰۰۰۰ تا آدم سروکار داریم. درست است که همهٔ مردم ایران مخاطب کانون هستند ولی عملاً خوانندگان آثار نویسندگان و شاعران و حتا کارهای تحقیقی و تاریخی، ۱۰ یا ۲۰ هزارنفر آدم بیشتر نیستند. یعنی به یک معنا ما با یک گروه نخبه سروکار داریم که البته عقاید سیاسی متفاوتی دارند. بنابراین کانون نمی‌تواند در مرکزی قرار بگیرد که رابطه مردم و دولت و روشنفکران باشد. این نقش یک حزب سیاسی است. اما کانون یک حزب سیاسی نیست. کانون، کانون نویسندگان است. اما در مورد تغییر نام کانون که آقای خلیلی اشاره کردند، باید بگویم که گمان می‌کنم سال ۴۶، که فکر می‌کنم آقای مجابی یادشان باشد، جلسات متعدد و بحثهای بسیاری درگرفت. آل‌احمد و به‌آذین و همه بودند که چه اسمی انتخاب کنند. سرانجام بعد از تبادل‌نظرهای بسیار، به این نتیجه رسیدند که اسمش را «کانون» بگذارند. و دلایل بسیار برای این نام‌گذاری وجود داشت. ما راجع به «انجمن» و «اتحادیه» صحبت کردیم. اتحادیه از لحاظ ماهیت نامش و عملکرد اجتماعی اثرش به‌کلی با کانون نویسندگان متفاوت است. و دلایلی که آن زمان آوردند این بودکه من حالا هنری‌تر بیانش می‌کنم: کانون یا مرکز تشعشع است که اشعه‌های رنگینی از خودش ساطع می‌کند یا مرکز تجمع است که اشعه‌ها و پرتوهای متفاوتی را در یک مرکز می‌تواند جمع‌آوری کند. ما حتا آن زمان بر سر ترجمهٔ این نام به زبانهای فرنگی کلی بحث کردیم. الان آنطور که کانون نویسندگان ایران را در همه جای دنیا می‌شناسند، انگلیسیها آن را به اسم ASSOCIATION می‌شناسند و فرانسوی‌ها آن را به نام ASSOCIATIONE که می‌توان آن را به «انجمن» هم ترجمه کرد. ولی نام کانون جاافتاده و ثبت شده است و جزو هویت آن است. کانون ۲۵ یا ۲۶ سال است که با این اسم بزرگ شده، دیگر نمی‌شود در این سن و سال اسمش را عوض کرد. این است که بهتر است هر بحثی راجع به تغییر اسم‌کانون منتفی باشد مگر این‌که مجمع عمومی تصمیم بگیرند.

● خلیلی: یکی از اعضاء مشهور کانون در جایی گفته است: که تعدادی نویسنده و چندنفر شاعر برای این کار کافی است. یا قبلاً گفته بوده‌اند: تمام کسانی که در کانون نویسندگان عضو بوده‌اند و بعداً عضو شورای نویسندگان شده‌اند، باید استعفانامه داشته باشند و بیایند و دوباره عضوکانون بشوند. چیزهایی از این قبیل سالهاست که شنیده شده است. متأسفانه در سال ۵۸ این دو دستگی بوجود آمد که به عقیدهٔ من خیلی دردناک بود و حالا خیلی از دوستان به آن رسیده‌اند که نباید چنین کاری می‌شد. به هر صورت شده؛ دربارهٔ چگونگی دعوت از نویسندگان سراسر کشور، عرض کنم، آقای غفارحسینی فرمودند که آقای پرهام گفته‌اند، من و آقای شاملو از اعضای اصلی هیئت دبیران کانون هستیم و یکی دونفر هم که از اعضای علی‌البدل هستند، بیایند و کار را شروع کنیم. به عقیدهٔ من هم این‌کار نمی‌تواند درست باشد. چراکه اکثریت ندارند. حالا اگر اکثر هیئت دبیران بودند، چنین کاری را می‌شد کرد. تعدادی از دوستان از سال ۶۹ به بعد نشسته‌اند و تصمیماتی گرفته‌اند، تا کانون دوباره شروع به کار کند. حال که تعدادی از دوستان فراهم شده‌اند، من معتقدم که همین دوستان، از دوستان دیگر چه شهرستانی و چه تهرانی دعوت کنند. من شنیده‌ام اساسنامه را دارند می‌خوانند و روی آن نظر می‌دهند. چطور است که از همهٔ بزرگواران این دعوت را به عمل نیاورده‌اند؟

● چهل‌تن: راجع به دعوت‌کنندگان، من فکر می‌کنم حرکتی که اخیراً آغاز شده، هنوز شکل نگرفته و خود جوش است. به این دلیل که هنوز یک عده از دوستان ما معتقدند الان زمان مناسبی برای فعالیت موفقیت‌آمیز و متعهدانهٔ کانون نیست. پس چطور می‌شود که شکل اجرا شکل گرفته باشد؟ حتا اگر که بررسی اساسنامه مطرح بوده باشد؟ ممکن است هر وقتی عده‌ای از نویسندگان دور هم جمع بشوند و بگویند اگر حال بخواهیم شروع کنیم چگونه اساسنامه‌ای باید داشته باشیم؟ طبیعتاً اینها می‌توانند به مجمع عمومی و یا جمعی که از طرف همه رسمیت دارند پیشنهاد بدهند. این است که جای نگرانی نیست. چه بسا که هنوز این جلسات به جایی نرسیده. هنوز یک عده‌ای دور هم جمع می‌شوند که چه بکنیم، چه نکنیم؟ منتها شکل فعالیت مجدد کانون از بحثهایی است که مطرح است. در اساسنامه که من نگاه کردم، پیشنهادهایی شده، الان ما دو سه نفر از اعضای هیئت دبیران را داریم و البته این به این معنی نیست که اگر این دو سه نفر از اقدام خودداری کنند دیگر کانون تعطیل می‌شود. یکی از راههایش همانطور که آقای غفار حسینی گفتند، این بوده که ۳۰، ۴۰ نفر یا بیشتر از اعضای کانون برای تصمیم‌گیری راجع به سرنوشت کانون درخواست مجمع عمومی بکنند. حالا وقتی مخاطب و هیئت دبیرانی نیست، یا اگر هست می‌گوید دیگر من نیستم، طبیعی است که همینها به عنوان یک هسته، و در جهت دعوت عام از بقیهٔ نویسندگان عضو کانون اقدام بکنند، و این هسته شکل بگیرد و برای گسترش و شکل فعالیت و تعهداتش همگی تصمیم بگیرند.

ـ متشکرم. ○

گفتگو با محمد قاضی

روزنه‌ای به غرب



محمد قاضی از معدود مترجمانی‌ست که فقط نامشان بر روی کتاب کافی‌ست تا تردید را به جامهٔ یقین در آورد. با نام او کتابهای ارزشمند جهانی در گذر روزگار به کتابهای بالینی بسیاری فارسی زبانان بدل گشته‌اند. شازده کوچولو، دن کیشوت، و آثار کازانتزاکیس و دهها کتاب دیگر را با حضور او، در زبان فارسی پذیرفته‌ایم ، اینک این حضور هشتاد ساله شده است. پس در این گرامیداشت، با او به گفتگو نشسته‌ایم.

تکاپو

روز موعود تا به خانه استاد در آمدم با خانمی سالخورده و خوشروی روبرو شدم که از لهجهٔ شیرین شمالیش پیدا بود همسر استاد است. مرا به مهربانی به درون خواند. آن بزرگوار پشت میزش مشغول نوشتن بود. با ورود من دست از کار کشیده و پس از پاسخ سلام و احوالپرسی در اتاق پذیرایی نشستیم. اولین چیزی که در نگاه اول مرا به شگفت وا می‌داشت برخلاف عرف اکثر مشاهیر معاصر، زندگی ساده و بی‌آلایش و به ویژه افتادگی بزرگ منشانه ستارهٔ تابناک مهاباد بود. من چون گمان می‌کردم نام استاد را پیش از این با عنوان دکتر محمد قاضی شنیده‌ام مرتب می‌گفتم «آقای دکتر» از این رو قاضی گفت:

روزی در هشتادمین سالگرد تولد آناتول فرانس، سلطان نثر فرانسه، وزیر فرهنگ به وی گفت: من از طرف جمهوری فرانسه مأموریت دارم هر تقاضایی شما داشته باشید بر آورده کنم. آناتول فرانس گفت: خواهش دارم به من یک مدرک ششم ابتدایی بدهید چون هیچ مدرکی ندارم.

و پس از آن قاضی به شوخی افزود:

من هم از شما خواهش می‌کنم یک مدرک کلاس ششم ابتدایی به من بدهید.

و قدری خندید و ادامه داد:

من هیچ دکترایی ندارم.

براستی کدام مدرک در خور فضل و کمال چنین انسانی‌ست و مگر ارزنده‌ترین مدرک برتری یک انسان چیزی غیر از ثمرهٔ وی از زندگی و اثرش است.

جناب قاضی ابتدا بفرمائید کار ترجمه را از چه زمانی و با چه انگیزه و در پی چه آرمانی آغاز کردید؟

نمی‌دانم کتاب خاطرات مرا خوانده‌اید یا نه. اگر خوانده باشید جواب این سوال را خواهید یافت. توضیحاً عرض می‌کنم که من در سال ۱۳۰۷ پس از این که در شهر مهاباد ششم ابتدایی را به پایان رساندم و دبیرستان هم نداشت که به تحصیل ادامه بدهم در نزد آقایی به نام آقای عبدالرحمن گیو که از کردهای عراق بود و کم و بیش زبان فرانسه می‌دانست شروع به خواندن زبان فرانسه از روی کتاب lecture کلاس اول که خودش به من داده بود کردم و از همان آغاز احساس کردم که شوق و ذوق و استعداد عجیبی برای آموختن این زبان دارم. کتاب lecture کلاس اول که به پایان رسید، دیگر آقای گیو کتاب lecture کلاس دوم را نداشت و تحصیل زبان فرانسه‌ام هم مانند تحصیلات مدرسه‌ام تعطیل شد. خوشبختانه در سال ۱۳۰۸ بخت و اقبال با من یاری کرد و من توانستم برای ادامه تحصیل به تهران بیایم. در تهران در کلاس اول متوسطه در دبیرستان دارالفنون زبان خارجی که به شاگردان درس می‌دادند زبان فرانسه بود و من به خاطر تحصیل مختصری که در مهاباد در نزد آقای گیو کرده بودم بهترین شاگرد کلاس در زبان فرانسه بودم و همین شور و شوق و امتیاز در من عشق به ترجمه را برانگیخت و مرا وا می‌داشت به این که بیشتر در کتابهای فرانسه به مطالعه بپردازم و استعداد در ترجمه را در خود تقویت کنم. سرانجام در سال ۱۳۱۷ نخست با ترجمهٔ فیلمنامه‌ای از دن کیشوت و سپس با ترجمه کتاب کلود ولگرد از ویکتور هوگو کار ترجمه را شروع کردم، این هر دو ترجمه‌ام را بنگاه انتشارات افشاری چاپ کرد و چاپ آنها بیشتر مرا تشویق به ادامهٔ این کار کرد. در سال ۱۳۱۸ لیسانس حقوق گرفتم و به خدمت سربازی رفتم و سپس در ۱۳۲۲ ازدواج کردم و به دنبال کار گشتم تا در وزارت دارایی و امور اقتصادی کاری پیدا کردم دیگر گرفتاریهای زندگی و کوشش در راه کسب معاش امکان ادامهٔ کار به من نمی‌داد و من ترجمه را تعطیل کرده بودم تا در سال ۱۳۲۹ و ۱۳۳۰ عشق و علاقهٔ سابق به ترجمه در من زنده شد و من با ترجمهٔ کتاب *جزیرهٔ پنگوئنها* از آناتول فرانس و ترجمهٔ کتاب *سپید دندان* از جک لندن دوباره به این کار رو آوردم و اکنون که سال ۱۳۷۲ است و چهل‌ودو یا چهل‌وسه سال از آن ماجرا می‌گذرد من همچنان به کار ترجمه ادامه می‌دهم و به آن علاقه دارم. بطوری که در پرداختن به این کار اصلاً خستگی نمی‌شناسم.

آثاری که تاکنون ترجمه کرده‌اید از چه زبانی بوده و ترجمهٔ کدام اثر یا اثرها بیش از همه مورد رضایت خود شما بوده، اگر ممکن است علت آن را نیز بگویید.

من اصولاً همهٔ کتابهای ترجمهٔ خود را از روی متن فرانسه ترجمه می‌کنم، چون همانطورکه قبلاً عرض کردم زبان خارجی اولم فرانسه بوده و در مدرسه تنها با این زبان درس خوانده‌ام. البته شخصاً هم تا حدودی به تحصیل زبان انگلیسی پرداخته و در آن زبان هم کسب اطلاعاتی کرده‌ام ولی زبان ترجمه‌ام فرانسوی است. بنابراین کتابهایی را نیز که اصلشان فرانسه نیست مانند *دن کیشوت*، *نان و شراب*، *آزادی یا مرگ* و *کلیم سامگین* و غیره که به زبانهای اسپانیایی، ایتالیایی، یونانی و روسی بوده‌اند من آنها را از روی ترجمهٔ فرانسه‌شان به فارسی برگردانده‌ام منتها اگر متنی هم از ترجمهٔ انگلیسی آنها داشته‌ام در حین ترجمه کتاب از روی متن فرانسه نگاهی هم به متن انگلیسی آن کرده‌ام، و اگر اختلافی در دو متن دیده‌ام در پاورقی قید کرده‌ام. اگر هم متن انگلیسی آن را نداشته‌ام به همان ترجمه از روی متن فرانسه اکتفا کرده‌ام و اما در مورد این سوال که

ترجمهٔ کلاسیک از آثاری که تاکنون ترجمه کرده‌ام مورد رضایت منند باید توضیحاً عرض کنم که از نظر رعایت سبک نویسنده و تناسب زمان تألیف کتاب با سبک نثری که در آن زمان متداول بوده است ترجمهٔ کتابهای *دن کیشوت* و *دکامرون* و *تلماک* را بهترین ترجمه می دانم و اما از نظر موضوع کتاب و پیروی از رسالتی که در ترجمه برای خود قائل هستم ترجمهٔ کتابهای *نان و شراب* و *در بارهٔ مفهوم انجیلها* و *قربانی* و *در زیر یوغ* را بهترین می‌دانم در نتیجه امتیاز ترجمه‌های دستهٔ اول به خاطر حفظ سبک است و ترجمه‌های دستهٔ دوم به خاطر موضوع کتاب.

از دیدگاه جنابعالی یک مترجم خوب چه ویژگیهایی داراست و وظیفهٔ او در برابر نقشهای دوگانهٔ زبان چیست و آیا تنها تسلط بر زبان مبدأ و زبان مقصد برای یک مترجم کافی‌ست؟

یک مترجم خوب باید دارای این ویژگیها باشد: اولاً در زبانی که از آن ترجمه می‌کند بسیار وارد باشد و چه بهتر اگر توانسته باشد تحصیلات خود را در آن زبان در کشوری که با آن زبان حرف می‌زنند انجام بدهد یعنی مثلاً زبان فرانسه را در کشور فرانسه، زبان انگلیسی را در کشور انگلستان، زبان آلمانی را در کشور آلمان و زبان روسی را در روسیه فرا گرفته باشد. متأسفانه من امکان دستیابی بدین افتخار را پیدا نکرده‌ام و زبان فرانسه را که زبان ترجمهٔ من است در همین جا آموخته‌ام ثانیاً به زبان وطن خودش که متن خارجی را به آن برمی‌گرداند از حد وارد بودن به زبان خارجی هم واردتر باشد. حسن شرط اول این است که هیچ مطلبی برایش نامفهوم نخواهد ماند و همهٔ ترجمه‌هایش درست نخواهد بود؛ حسن شرط دوم این است که ترجمه را در جملات فارسی صحیح و بدون غلط عرضه خواهد کرد و رعایت دستورزبان را در جملات خواهد نمود. سوم این که سبک و سیاق نویسنده را رعایت کند. توضیح این که نویسندگان خارجی هر کدام شیوهٔ خاصی در نوشتن دارند مثلاً نیکوس کازانتزاکیس نویسندهٔ یونانی نویسنده‌ای‌ست شیرین سخن و بذله‌گو که اغلب جملاتش با شوخی و بذله‌گویی همراه است و مترجم خوب آن است که در ترجمهٔ فارسی نیز آن شیرین زبانی و بذله‌گویی را حفظ کند و به همان اندازه که خوانندگان یونانی از نوشته‌های کازانتزاکیس به خنده می‌افتند و لذت می‌برند خوانندگان فارسی زبان هم از خواندن آثار ترجمه شدهٔ او بخندند و لذت ببرند. من اگر حمل بر خودستایی نشود در ترجمهٔ آثار این نویسنده مانند *آزادی یا مرگ*، *مسیح باز مصلوب* و *زوربای یونانی* کاملاً رعایت این نکته را کرده‌ام و خوانندگان بارها این نکته را به من گوشزد کرده‌اند. متاسفانه عده‌ای از مترجمان بنام ما هم هستند یا بوده‌اند که رعایت این مطلب را نکرده و همهٔ کتابها را به سبک انشای روزنامه‌ای ترجمه کرده‌اند مثلاً آناتول فرانس نویسنده‌ای طنز نویس و کنایه‌گو است، رومن رولان نویسنده‌ای خشک و قلمی است و بدون هیچ لطف و ظرافتی قلم می‌زند، بنابراین در ترجمهٔ آثار ایشان نیز مترجم باید آن ویژگیها را رعایت کند. و اما آنچه به عنوان شرایط مترجم خوب بودن ذکر شد شرطهای لازمند اما کافی نیستند. مترجم باید علاوه بر آن شرایط سه‌گانه که برای مترجم شدن ضروری و حتماً لازمند دارای ذوق و سلیقهٔ مترجمی هم باشد بدین معنی که به این کار علاقه‌مند باشد. ظرافت‌ها و شیرینکاریهای لازم را در کار خود بکار برد و اثر را به صورتی در بیاورد که اصلاً شباهتی به ترجمه نداشته باشد و خواننده خیال کند که مترجم این کتاب را خودش نوشته است.

جنابعالی چه تعریفی از امانت در ترجمه دارید و بفرمایید هنگام ترجمه برای حفظ سبک نویسنده چه باید کرد؟ بعضی اشخاص کتابی را از زبان خارجی می‌خوانند و سپس شروع به نوشتن آنچه از آن کتاب خوانده و فهمیده‌اند و به یادشان مانده است. به این جور ترجمه‌ها می‌گویند ترجمهٔ آزاد و مفهوم امانت اصلاً در آن‌ها رعایت نشده است.

ترجمهٔ درست آن است که آدم جمله به جملهٔ کتاب را بخواند و عین همان جمله را در قالب فارسی روان بریزد بی‌آن که چیزی بر آن بیفزاید یا چیزی از آن کم کند و اگر به ضرب‌المثلی هم برخورد که عین آن در فارسی نیست ولی معادل آن هست معادل فارسی آن را در متن ترجمه بیاورد و در پاورقی بنویسد که اصل ضرب‌المثل در زبان خارجی به چه صورت بوده است من این کار را در ترجمهٔ دن کیشوت کاملاً رعایت کرده و ضرب‌المثلهای زیادی در متن بوده است که معادل فارسی آنها را آورده و در زیر توضیح داده‌ام که اصل خارجی آن چه بوده است. یک بار هم در حالی که مشغول ترجمهٔ کتاب *سقوط پاریس* نوشتهٔ ایلیا ارنبوگ نویسندهٔ اهل شوروی بودم و کتاب را به نیمه رسانده بودم شنیدم این کتاب قبلاً به فارسی ترجمه شده است. دلسرد شدم و خواستم دست از ترجمه بردارم و وقتی به دنبال آن ترجمه گشتم و آن را پیدا کردم دیدم آقای ذبیح‌اله منصوری آن کتاب هشتصد صفحه‌ای را در دویست صفحه آورده‌است. به کار خود ادامه دادم و فهمیدم که آقای منصوری همهٔ قسمتهای شیرین کتاب را حذف کرده است. این گونه ترجمه فاقد امانت است و مترجم اگر هم بخواهد یک یا دو قسمت از کتاب را حذف کند باید در مقدمه بنویسد که مثلاً به فلان علت آن قسمت از کتاب را ترجمه نکرده‌است. برای رعایت در حفظ سبک هم در پاسخ به سوال سوم شما مطالبی عرض کردم به گمانم که همان توضیحات نظر شما را تأمین کرده باشد.

به عقیدهٔ شما ترجمه چه تأثیری در رشد و اعتلای فرهنگی ملل دارد و مترجمین فارسی چه وظیفه‌ای در قبال زبان فارسی دارند؟

یک بار در یک مصاحبه تقریباً سوالی در همین زمینه از من شده بود و من در جواب گفتم به عقیدهٔ من مترجم به منزلهٔ دریچه یا روزنه یا پنجره‌ای است به روی فضای فرهنگی دنیای غرب، و هر چه این دریچه یا روزنه یا پنجره بزرگتر و روشن تر باشد طالبان فارسی زبان دید بهتر و آشکارتری به روی دنیای فرهنگ و هنر مغرب خواهند داشت. جای شوخی و تعارف نیست که ما در زمینهٔ فرهنگ و هنر و صنعت و معرفت دست‌کم پانصد سال از اروپاییان عقب‌تر هستیم و بجز در زمینهٔ شعر و شاعری که ما از ایشان بسیار جلوتر هستیم و در نزد ایشان هرگز کسانی چون فردوسی و نظامی و خیام و سعدی و حافظ نیامده‌اند و نخواهند آمد در سایر زمینه‌ها از ایشان بسیار عقب هستیم و باید تلاش کنیم تا خودمان را به ایشان برسانیم. مترجم یکی از وسایل نیلٌ به این مقصود است. مترجم است که باید همزبانان خود را با طرز فکر و فرهنگ و دانش غرب آشنا کند و راه رسیدن به آن پایه از ترقی و تعالی را که امروزه حتا در کرهٔ ما هم پیاده شده و تحقیقاتی در آن کرده‌اند و اینک در پی‌آنند که در کره مریخ هم پیاده شوند به ما بنماید. با این توضیح باید قبول بفرمایید که ترجمهٔ تأثیر بسیار والایی در رشد و اعتلای فرهنگ ملل خوب در نزد ما دارد و وظیفهٔ مترجمین ما این است که کتابهای روشنگر واقعیات و ردّ موهومات و خرافات و دفاع از آزادی و دموکراسی و حقوق ملتها و مطالب مفید دیگر را به زبان فارسی ترجمه کنند و ما را بیشتر با طرز فکر و فهم و معرفت و علم و هنر و صنعت غرب آشنا کنند.

استاد عزیز، به عنوان آخرین سوال از شما می‌پرسم راز موفقیت خود را در ترجمه در چه می‌بینید و چه رهنمودی برای مترجمان جوان کشورمان دارید؟

در این که نسبت موفقیت در ترجمه به من می‌دهید متشکرم و امیدوارم که تعارف نباشد. البته تشویقهای فراوانی هم که چه از طرف خوانندگان و چه از طرف ناشران از من می شود تا حدودی مؤید فرمودهٔ سرکار است و نشان می‌دهند که براستی تا حدودی در این کار خود موفق بوده‌ام و از این لحاظ من هم به خود میبالم و اما این که از من پرسیده‌اید راز این موفقیت من در چیست و چه رهنمودی برای مترجمان در این زمینه دارم من گمان می‌کنم که در مجموع به هنگام پاسخ دادن به سوالهای قبلی شما به این سوالتان نیز پاسخ داده باشم، مع هذا برای این که جواب مستقلی هم به این سوال بدهم عرض می‌کنم که من راز موفقیت خود را در چند نکته می‌بینم. اولاً کتابی که برای ترجمه انتخاب می‌کنم صرف نظر از اینکه ممکن است دارای یک ارزش ادبی کلاسیک مانند *دن کیشوت*، *دکامرون*، *تلماک* و غیره باشد و اثر ادبی معروفی مانند *گلستان* سعدی و *کلیله و دمنه* و *تاریخ بیهقی* و غیره که به همه زبانهای زندهٔ دنیا ترجمه شده‌اند، اصولاً بیشتر کتابهایی را برای ترجمه انتخاب می‌کنم که دارای یک رسالت انسانی هستند. کتابهایی که در آنها از آزادی، دموکراسی، حقوق انسانی، روشنفکری، شرافت و انسانیت، نبرد با خرافات و موهومات و مبارزه با استبداد و دیکتاتوری و استثمار و استعمار و غیره بحث شده است و تنها به این اکتفا نمی‌کنم که کتاب داستانی زیبا باشد و از آن رسالت‌ها در او نباشد. دوم این که در ترجمه رعایت امانت را به مفهوم درست کلمه می‌کنم و هیچ قسمتی از آن را تا مجبور نباشم حذف نمی‌کنم. در ترجمه نه چیزی از متن کم می‌کنم و نه چیزی به آن می‌افزایم و همان مطلب مورد نظر و نوشتهٔ مؤلف را به فارسی بر می‌گردانم. سوم این که در ترجمه همانطور که قبلاً عرض کردم می‌کوشم سبک و سیاق نویسنده را به تمام معنی حفظ کنم. در نتیجه شما ملاحظه فرمایید که نثر *دن کیشوت* من با نثر رمانهای اجتماعیم فرق دارد. نثر *شازده کوچولوی* من با نثر کتابهای دیگرم خیلی فرق دارد. در توصیه‌ای هم که به مترجمان جوان می‌کنم از همه چیز واجبتر این است که بکوشند مطلبی را که می‌خواهند ترجمه کنند خوب بفهمند. سپس آن را به یک فارسی روان و مطلوب در آورند و در این راه تا می‌توانند از واژه‌های فارسی بیشتر استفاده کنند تا از واژه‌های عربی. دیگر این که سبک نویسنده را رعایت کنند و آن حالت روحی او را اگر ظریف یا طنز نویس یا روشن بیان است در ترجمه حفظ کنند. □

مژده جعفری‌پور

ژوسیان ساوینیو[1]

ترجمهٔ محمد اسدی

اندیشه‌های رمانی

گفتگو با میلان کوندرا



از سال ۱۹۸۵ که یک روزنامهٔ امریکایی حرفهای تحریف شده‌ای را با عنوان گفتگو با میلان کوندرا به چاپ رساند، او دیگر با هیچ خبرنگاری مصاحبه نکرد. برای بسیاری از نویسندگان این خیانتها و تحریفها موضوع ناآشنایی نیست و البته هرکدام هم به نوعی با آن روبرو می‌شوند: بعضیها با رندی و شوخ‌طبعی که‌گاه‌همین آب به آسیاب حریف می‌ریزد و پاره‌ای هم با اعتنایی و تحقیر. کوندرا نه شوخی می‌کند و نه تحقیر. با قدرت تمام می‌جنگد تا آن‌گونه که دلخواه اوست خوانده و فهمیده شود. این را در کار آخر او می‌توان دید: *وصیّت خیانت شده*. **مجموعه‌ای از نه متن که مستقیماً به زبان فرانسه نوشته شده است.**

میلان کوندرا در پاسخ تقاضای لوموند برای مصاحبه، پذیرفت تا به صورت کتبی به سه مسئله که دلمشغولی اصلی کنونی اوست، پاسخ گوید: سیر تحول آثارش که بخشی در چکسلواکی و بخشی در فرانسه نوشته شده است، ناتوانی اروپا در درک رمان به عنوان «وحدتی تاریخی» و سرانجام فرانسه ترسی[2] فرهنگی حاکم بر جهان.

شیطان [۳]

در سیر تحول رمان نویسی من، میان آنچه در فرانسه و آنچه در بوهم [۴] نوشته‌ام، میان رمانهایی که حوادث آنها در بوهم کمونیستی روی می‌دهد و رمان **جاودانگی** که وقایعش در فرانسه می‌گذرد، هیچ گسستی نیست. فرض چنین گسستی و به ویژه ناگزیر دانستنِ آن در حکمِ گردن گذاشتن به دو پیش‌داوری است.

نخستین پیش‌داوری جنبهٔ زیبایی‌شناختی دارد و هنر رمان و غایت آن را به پرسش می‌کشد. عده‌ای در این هنر پیش از هرچیز در جست وجوی گزارشی از یک کشور یا یک جامعه هستند. به عنوان مثال رمانِ ***زندگی جای دیگر است*** [۵] سرگذشتِ شاعر بسیار جوانی را در دورانِ اوجِ استالینیسم بازگومی‌کند. چنین وانمود نشودکه‌من با نوشتنِ این اثر اندیشهٔ کشف استالینیسم را در سر داشتم؛ در ۱۹۶۹ وقتی نوشتنِ رمان را به پایان بردم استالینیسم دیگر رسوای خاص و عام بود! این کتاب درونمایه‌ای وجودی دارد: درونمایه‌ای تغزّلی. تغزّل انقلابیِ دورانِ ترور کمونیستی پرتوی دور از انتظار بر تمایلِ تغزّلی جاودانهٔ بشرافکنده است.

به همین ترتیب در ***جاودانگی***، درونمایهٔ اصلی، «جامعهٔ نمایشی» غربِ کنونی نیست. انسان همواره شیفتهٔ بازی و نمایش بوده و همواره نطفهٔ «جامعهٔ نمایشی» را با خود داشته است. این جامعه چیزی جز فرافکنی یک مسئلهٔ وجودی همیشگی، آنهم در ابعاد اجتماعی گسترده نیست؛ مسئلهٔ تصویر آدمی است در چشمِ دیگران که از همان اولین کتابم، مرا به خود مشغول داشته است.

دومین پیش‌داوری، این باور است که جهانِ کمونیستی و جهانِ دموکراتیک با هم تضادی تقریباً مطلق دارند. شاید از نظر سیاسی یا اقتصادی این اعتقاد درستی باشد اما برای رمان‌نویس، نقطهٔ شروع،زندگی ملموس و واقعی فرد است و از این نظرگاه وجوه تشابه این دو جهان به اندازهٔ تضادشان چشمگیر است. وقتی من در چکسلواکی اولین مجموعهٔ ***آپارتمانهای اجاره‌ای ارزان*** [۶] را دیدم به نظرم آمد که جلوهٔ واقعی دهشتِ کمونیستی را می‌بینم!. در غوغای بلندگوهایی که همه‌جا را با عرّ و تیزِ موزیکال پر کرده بودند، ارادهٔ تبدیل افراد را به جماعتی از کودنهایی که با همان سروصدای تحمیلی با هم متحد شده بودند، بازشناختم. فقط بعدها بود که دریافتم کمونیسم با

○ در جاودانگی، درونمایهٔ اصلی، «جامعهٔ نمایشی» غربِ کنونی نیست.
○ جهان کمونیستی و جهان دموکراتیک با هم تضادی مطلق دارند.
○ شکست اروپا در این است که نتوانسته به رمان، اروپایی‌ترین هنر، همچون وحدتی تاریخی بیندیشد.
○ زمان ادبیات ملی سپری‌شده و زمان ادبیات جهانی فرارسیده است.
○ اهمیت رمان‌نویسهای بزرگ امریکایی سال سی را فرانسویان کشف کردند.

یک روایت کاریکاتوری یا اغراق‌آمیز، وجوهِ مشترکِ دنیای مدرن را به من نشان داده است. همان دیوان‌سالاری مسلط در همه جا و بر همه چیز، نخوتِ نهادها در قبال مراجعان که جای مبارزهٔ طبقاتی را گرفته است، انحطاط مهارتهای دستی، بلاهتِ کودکانهٔ گفتارِ رسمی. تعطیلات برنامه‌ریزی شدهٔ گله‌وار، زشتی روستا که در آن دیگر از نشانه‌های سرانگشت دهقان خبری نیست، یکنواختی و از میان همهٔ این وجوهِ مشترک، بدترین آنها یعنی بی‌احترامی به فرد و زندگی خصوصی‌اش. در جهان آزاد این بی‌احترامی را زیر پوششِ حق مقدس دسترسی به اطلاعات توجیه می‌کنند. اما آیا پلیس کمونیستی که در جای جای اتاق خوابهایمان میکروفون کار گذاشته بود نمی‌توانست ادعاکند که او هم دارد «حق دسترسی به اطلاعات موردنظر خود را اعمال می‌کند؟» ما همگی، در این نظام یا در آن نظام، در دنیایی زندگی کرده‌ایم که بر آن گرایشهای ژرف یکسانی حاکم بوده است. یعنی با ***شیطانی*** که محبوبترینِ شخصیت آفریدهٔ من پروفسور آوناریوس [۷] در رمان ***جاودانگی*** از آن سخن می‌گوید. از این دیدگاه تجربهٔ کمونیسم در نظر من پیش درآمدی عالی بر دنیای مدرن به طور کلّی، جلوه می‌کند. این تجربه حساسیت بیشتر مرا نسبت به پدیده‌های پوچی برانگیخت که در این جا به طیب خاطر همانند اموری ساده و پیش پاافتاده یا به عنوان نشانهٔ ضروری حضرت دموکراسی پذیرفته می‌شوند.

وصیت خیانت شدهٔ گوته

یکی از شکستهای اروپا این است که هرگز نتوانسته دربارهٔ رمان، یعنی اروپایی‌ترین هنر، همچون وحدتی تاریخی بیندیشد. هر کتاب درسی یا هر مجموعه‌ای را که باز کنید، می‌بینید که در آن ادبیات جهانی همواره به عنوان جمعِ ادبیاتهای ملی به حساب آمده است. به مثابهٔ تاریخ ادبیاتها! به صورت جمع! و حال آنکه فقط در محدودهٔ رمان، *استرن* [۸] از *رابله* ابهام گرفته است و *دیدرو* از *استرن* وگوته از *دیدرو*. از همان آغاز، منطقِ تحولِ [ادبیات]، فراملی بوده است.

این نکته را گوته بارها و با تأکید به زبان آورده است: زمانِ ادبیات ملی سپری شده و زمانِ ادبیات جهانی فرارسیده است. این فکر، به تعبیری، بخشی از وصیت گوته است. باز هم وصیتی خیانت شده. چرا که نقد و تاریخ ادبیات نمی‌دانند چگونه از قیدِ اختصاص یابی جغرافیایی خود رهایی یابند. بررسی یک رمان در زمینهٔ ملی آن بی‌تردید در درکِ نقشی که [این رمان] در تاریخِ ملتی داشته، مفید و مؤثر می‌افتد اما اگر رمان را به مثابهٔ اثری هنری در نظر بگیریم چنین بررسی‌ای راه به جایی نمی‌برد. برای بررسی هنری رمان، زمینهٔ اروپایی ضروری است. همین زمینه که دربارهٔ دستاورد رمانی معین برای یک ملت سخنی ندارد درعوض می‌گوید که آن رمان چه رهآوردی برای هنر رمان داشته و از

عهدهٔ روشن کردنِ کدام یک از جنبه‌های کشف‌نشدهٔ هستی برآمده و چه صورتهای تازه‌ای را یافته است. اندیشهٔ گوته بدین معناست: فقط زمینهٔ فراملی می‌تواند ارزشهای زیبایی شناختی اثری را آشکار سازد.

کتاب *ژاکِ جبری مذهب* [9] در تاریخ ادبیات فرانسه نمایشگر چیزی بیش از تفننِ اینِ متفکر بزرگ نبود. اما در تاریخ رمان اروپایی همین «تفنن» همچون اثری اساسی جلوه کرد که امکانات عظیم صورت رمانی را دربر دارد، امکاناتی که هنوز هم بعد از دویست سال الهامبخش هنر رمان است. فرض کنیم رمان نبوغ‌آسا و بدیع یک نویسندهٔ اهل لاپونی [10] [منطقهٔ کوچکی در فنلاند] به فرانسه ترجمه شود. نویسندهٔ لاپونی از خوشحالی سر از پا نمی‌شناسد چراکه بالاخره جسارتها و قابلیتهای هنری او موضوع بحث همگنانش خواهد شد! اما فرض کنیم که گردانندگان جدی‌ترین روزنامهٔ فرانسوی برای نشان دادن جدیت خود در پی تحقیقات بی‌پایان در دانشگاهی یک متخصص بسیار فاضل در زمینهٔ زبان لاپونی پیدا می‌کنند و مقاله‌ای از او به چاپ می‌رسانند که در آن جناب متخصص دربارهٔ آگاهیهای گسترده خود از منطقه کوچک لاپونی که موضوع صحبت رمان‌نویس نیز هست، قلمفرسایی می‌کند...رمان‌نویس غرقِ در نومیدی دیگر نمی‌تواند کومهٔ یخی خود را پیدا کند و در میان برف جان می‌بازد...

این اتفاقی نیست که *داستایفسکی* معتبرترین مدافع خود را در وجود آندره‌ژید یافته است و *ایبسن* در *برنارد شاو*. تصادفی نیست که هیچ‌کس جویس را بهتر از بروش [11] درنیافته و اهمیت رمان‌نویس‌های بزرگ امریکایی سالهای سی را *مالرو، سارتر* و*کلود ادموند مانی* [12] کشف کردند و بهترین کتاب دربارهٔ گومبروویچ [13] را یک یونانی به نام پروگیدیس [14] نوشته که حتی یک کلمه لهستانی نمی‌داند و ژرف‌ترین تحلیل از آثار فوئنتس را نه اسپانیایی‌دانان بلکه *اسکارپتای* [15] ایتالیایی ارائه کرده و زیبایی‌شناسی *رابله* را نه یک فرانسوی بلکه یک روسی یعنی *باختین* [16] شناسانده است. اینها استثناهای عجیبی بر قاعده نیستند. نه، اینها خود قاعده‌اند. فاصله‌گیری جغرافیایی مشاهده‌گر را از زمینهٔ محلی دور می‌کند و به او امکان می‌دهد که ارزشهای زیبایی‌شناختی اثر را بهتر دریابد.

فرانسه ترسی، واقعیت دارد

به جهت تجربه‌ها و سلیقه‌هایم من یک نویسندهٔ اروپای مرکزی هستم. من خیلی بیشتر از **یاناچک** [17]، **کافکا** و **موزیل** [18] آموخته‌ام تا از **دُبوسی** یا **پروست**. اما در اواسط زندگی، من و زنم به فرانسه مهاجرت کردیم. این تعیین‌کننده‌ترین رویداد تمام هستی من و کلید کار و زندگی من است.

چندسال پیش در امریکا یک کتابشناسی دربارهٔ من به چاپ رسید که در آن از کارهایی که در فرانسه انجام داده‌ام و از آنچه در اینجا دربارهٔ من نوشته‌اند تقریباً هیچ نشانی نیست و حال آنکه در فرانسه است که من مهمترین بخش دوران بلوغ زندگیم را گذرانده‌ام. دراینجاست که در طول هیجده سال کلاس درس کوچک و شاگردانی برای خود داشته‌ام. اینجاست که من، نهال دوستی‌هایی نشانده‌ام که برایم عزیزترینند. اینجاست که پخته‌ترین کتابهایم را نوشته‌ام و زودتر و بهتر از هر کجای دیگر حرفم را فهمیده‌اند.

در همین‌جاست که ناشر آثارم از بیست سال پیش موثق‌ترین نسخهٔ کتابهایم را اولین‌بار منتشر می‌کند. گفتم موثق‌ترین نسخه چون که حدود سال ۱۹۸۵ ترجمهٔ فرانسهٔ همهٔ رمانهایم را جمله به جمله بازنگری کردم؛ کاری فشرده که دو سال طول کشید. از آن زمان متن فرانسه را متن اصلی می‌دانم و اجازه می‌دهم رمانهایم هم از چک ترجمه شود و هم از فرانسه و حتی برای ترجمه از فرانسه اندکی ترجیح قایلم.

چون در جریان بازنگری ترجمهٔ کتابهایی که مدتهای دراز آنها را بازخوانی نکرده بودم نمی‌توانستم خود را از دقیقترکردن اندیشه‌ای یا حذف و افزودن جمله‌ای باز دارم. ناشرِ چک که از دو سال پیش تمام رمانهایم را به تدریج چاپ می‌کند کاملاً طبیعی می‌داند که متن فرانسه کتابهایم را الگو قرار دهد. وقتی برای او متنی را آماده می‌کنم خودم به مقایسه آن با متن فرانسه می‌پردازم و کوچکترین تغییراتی را که در این خلال در متن داده‌ام در آن وارد می‌کنم. حالا به راحتی می‌شود خشم و عصبانیت مرا مجسم کرد وقتی فهمیدم که اخیراً در خیلی از کشورهای آسیایی بسیاری از رمانهایم را بی‌اطلاع من از روی متنِ امریکایی آن ترجمه کرده‌اند! [19] وقتی یک ناشر چینی و یک دانشگاهی امریکایی چنین وانمود می‌کنند که جایگاه فرانسه را در آثارِ من درنمی‌یابند، آیا این غفلت و سهل‌انگاری است یا یک چیز دیگر؟ به هنگام سفر همه جا این گفتار مثل ترجیع‌بند بگوشم می‌رسد «ادبیات فرانسه؟ اینکه دیگر اهمیتی ندارد.»

راستش را بخواهید مزخرف می‌گویند اما چیزی که به این مزخرف‌گویی اهمیت می‌دهد حالت سرخوشی و لذتی است که با گفتن این حرف همراه است. چون فرانسه‌ترسی واقعیت دارد. ابتذال و میانمایگیِ جهانی می‌خواهد از برتری فرهنگی فرانسه که قرنها به درازا کشیده، انتقام بگیرد یا شاید هم این یکی از اشکال طرد اروپا در قاره‌های دیگر است. نخوتِ فرانسه‌ترسی، درست مثل نخوتِ کشورهای بزرگ در برابر کشور کوچکی که من از آن می‌آیم، اعماقِ وجودم را آزار می‌دهد. امیدوارم که احساساتی بودنم را بر من ببخشایند. در سال ۱۹۷۱ وقتی کتاب **رقص وداع** [20] را تمام کردم، اعتقاد راسخ داشتم که نقطهٔ پایانی بر فعالیت ادبی خود گذاشته‌ام.

زمان اشغالِ روسها، سخت‌ترین دورهٔ زندگیم بود. هرگز فراموش نمی‌کنم که در آن هنگام فقط دوستان فرانسوی از من حمایت کردند. **کلود گالیمار** [21] به نویسندهٔ پراگی‌اش که دیگر هوای نوشتن در سر نداشت مرتباً سر می‌زد. در طول سالها در صندوق پستِ خود فقط نامهٔ یاران فرانسوی را می‌یافتم. به لطف پافشاری سرسختانه و مهربانانهٔ آنان بود که سرانجام تصمیم به مهاجرت گرفتم. و در فرانسه احساس فراموش‌نشدنی تولدی دیگر را تجربه کردم. و بعد از یک وقفهٔ شش ساله، آرام آرام به ادبیات بازگشتم. آن روزها این جمله ورد زبان همسرم بود «فرانسه دومین سرزمین مادری توست.»○

لوموند/۲۴ سپتامبر ۱۹۹۳

1- JOSYANE SAVIGNEAU
2-FRANCOPHOBIE
3-DIABOLUM
4-BOHEME
5-LA VIE EST AILLEURS
6-H.L.M.
7-AVENARIUS
۸ ـ STERNE رمان‌نویس انگلیسی (۱۷۱۳ ـ ۱۷۶۸)
9-JACQUES LE FATALISTE
10-LAPONIE
۱۱ ـ BROCH رمان‌نویس اتریشی ـ امریکایی (۱۸۸۶ - ۱۹۵۱)

12- CLAUD- EDMONDE MAGNY
۱۳ ـ GOMBROWICZ نویسندهٔ لهستانی (۱۹۰۴ - ۱۹۶۹)
14-PROGUIDIS
15-SCARPETTA
۱۶ ـ BAKHTINE نظریه‌پرداز ادبی روسی (۱۸۹۵ ـ ۱۹۷۵)
۱۷ ـ JANACEK آهنگساز چک (۱۸۵۴ ـ ۱۹۲۸)
۱۸ ـ MUSIL رمان‌نویس اتریشی (۱۸۸۰ ـ ۱۹۴۲)
۱۹ ـ راستی اگر کوندرا بفهمد که در اینجا نه فقط بیشتر کتابهایش از متن فرانسه یا چک ترجمه نشده‌اند بلکه بخشهایی ـ نه فقط «چندجمله» ـ و حتی شخصیتهایی از تمام رمانهایش بدون پروای خیانت به کلام حذف شده یا تغییر ماهیت یافته‌اند، چه خواهد گفت؟ چه خواهد کرد؟
20-VALSE AUX ADIEUX
۲۱ ـ ناشر معروف فرانسوی.

آلتا گوکالپ
ترجمهٔ محمد پوینده

دیگرپذیری دگراندیشان

گفتگو با یاشار کمال

یاشارکمال که درسال ۱۹۲۳،همزمان با استقرار جمهوری درترکیه به دنیا آمده در زندگینامه و آثار خویش تحول رنجبار و پرآشوب جامعهٔ جدید ترکیه را در طی قرن بیستم گزارش می‌کند. او که پروردهٔ سنتهای مکتوب ادبی و شفاهیِ ترک و کرد است به جای اینکه نقال دوره‌گرد حماسه‌های زادگاه خود شود به نویسندگی روی آورد و سبک نگارش جدیدی در رمان ابداع کرد. او روستازاده‌ای است خوگرفته به حماسه‌هایی که هم‌میهنانش سخت شیفتهٔ آنهایند. درگیریها و تضادهای جامعهٔ جدید ترکیه وی را به شرکت فعال در پیکار برای دفاع از محرومان، حقوق بشر و صلح کشانده‌اند. این پیکارجویی غالباً برای او بسیار گران تمام شده است: زندان، اذیت و آزار جسمی و روحی، و ممنوعیت پیگیری حرفهٔ روزنامه‌نگاری بر زندگی این روشنفکر متعهد نقش بسته است. شهرت و شناسایی او در فراسوی مرزهای کشورش (رجوع کنید به مجموعهٔ گفتگوهای او با آلن بوسکه، انتشارات گالیمار، ۱۹۹۲) سرانجام باعث شد که هم‌میهنانش نیز اعم از دوست یا دشمن او را بی‌آنکه صحنهٔ پیکار سیاسی را ترک گوید، به رسمیت بشناسند. بسیاری از آثار او به زبان فرانسه و نیز فارسی ترجمه شده است از جمله:«اربابهای آقچاساز و اینجه ممد.»

ـ در جریان آخرین نشست «آکادمی جهانی فرهنگها» که شما نیز درآن عضویت دارید، معضل «مداخله» را در دستور روز قرار داده‌اید. بشر هیچ‌گاه مانند امروز شاهد تقدس و ستایش نبوده و اما نفی و نابودی او نیز در کمتر دوره‌ای این چنین آشکارا در برابر دید همگان گذاشته شده است. دیگر پذیری (تولرانس)* در همه جا به عنوان فضیلت اساسی مطرح می‌شود، حتی از جانب کسانی که در عمل، نافی آن هستند.

● موضوع دیگرپذیری پیچیده‌تر از آن است که در ظاهر به نظر می‌رسد. به نظر من درست نیست که مفهوم آن را در تعریفی محدود، میان رد و پذیرش دیگری، محبوس سازیم. آیا دیگرپذیری ارباب در برابر برده یا استعمارگر در برابر استعمارزده با برداشت مااز دیگرپذیری همخوانی دارد؟

نه، به هیچ وجه. تاریخدانان بعضی از امپراتوریها را مانند امپراتوری روم یا عثمانی به عنوان نظامهایی مطرح می‌سازند که نوعی دیگرپذیری نسبی را مراعات می‌کردند: در این نظامها، تفاوت در مذهب یا در تعلق «ملی» امری عادی و پذیرفته شده بود...مگر هنگامی که این تفاوت به صورت شورش بر ضد نظام حاکم درمی‌آمد. این نوع دیگرپذیری در نظامهای امپراتوری چندین قومی، چندین مذهبی و چند زبانی از ضرورتهای حیاتی به شمار می‌رفت. کشور من نیز مانند دیگر کشورها نوعی سنت دیگرپذیری را دارا بود. هنوز هم نشانه‌هایی از آن برجا مانده است: ترکیه امروزه بیش از سی گروه قومی مختلف را دربر می‌گیرد. در طی قرنها این گروهها در همزیستی برادرانه‌ای زیسته‌اند، به دور از شعله‌های جنگ‌افروز و پردامنه‌ای که امپراتوری را درهم نوردیده‌اند. در زمان نخستین جنگ جهانی بود که برادری سنتیِ حاکم بر روابط میان افراد متفاوت اما همنوع به جنون مرگبار بدل شد. مثالی می‌زنم: در روستای خانوادهٔ من که نزدیک دریاچهٔ وان بود، کردها و ارمنیها با هم زندگی می‌کردند و حتی به مسجد یا کلیسای یکدیگر می‌رفتند. یونانیها هم کلیسای خودشان را داشتند، چشمه‌های مقدس آنان (ایازماها) جایگاه همیشگی رفت و آمد ترکها، کردها و ارمنیهایی بود که دربه در به دنبال معجزه بودند. جشنهای هر گروه، جشن دیگر گروهها نیز محسوب می‌شد، از جمله عید پاک.

آنچه در مورد «وان» صادق بود در مورد

بسیاری از دیگر جوامع چندقومی و چندفرهنگی در سرتاسر جهان نیز صادق است. اما امروزه دیگرناپذیری تا حدی بر همه جا حاکم شده است و خلقهایی که گاه طی قرنها در نهایت برادری با هم زیسته‌اند زیر پرچم خودپرستی دولتهای ملی و زیر نگاه بی‌اعتنای ***سازمان ملل متحد*** که از خود این دولتها تشکیل شده، گلوی یکدیگر را می‌درند. در

برابر حمام خونی که امروزه پیش چشم ما به نمایش درآمده فقط چندنفری و چندسازمانی فعالانه به ابراز خشم و نفرت می‌پردازند. مایهٔ ننگ بشر معاصراست که جنگها، گرسنگی، تحقیر و استثمار خلقها به دست دیگران، از اجزای پررنگ سیمای «انسانی» ما شده‌اند. درحالی که ما همچنان منابع انسانی و طبیعت و محیط زیست را به ویرانی می‌کشانیم، آیا هنوز در وجدانمان جایی برای دیگرپذیری باقی مانده است؟

ـ شماتوحش (بربریت) را یکی از قدیمی‌ترین صفات بشر توصیف می‌کنید و آن را در برابر این «برادریها» قرار می‌دهید. ولی در هر حال برادری ضرورتاً مترادف دیگرپذیری نیست. این نکته یکی از روشنگرترین اشعار غم‌انگیز یکی از دیگر آفرینشگرهای بزرگ خلق شما، یعنی ناظم حکمت را به یادم می‌آورد که ایومونتان آن را خوانده است:

«برادرم تو به کژدم می‌مانی، مثل کژدم، در شبی دهشتناک/ تو به گنجشک می‌مانی، مثل گنجشک در انبوه تشویشهای کوچکش/ برادرم تو به صدف می‌مانی، مثل صدف، آسوده و محبوس/ برادرم تو وحشتناکی، مثل دهانهٔ آتشفشانی خاموش/ دریغا که تو نه یک یا پنج که میلیونها تنی». **بهترنیست که کمی از برادری بکاهیم و به دیگرپذیری بیفزاییم؟**

● دیگرپذیری را نه آغازی است و نه پایانی. شیوهٔ نگرش ما به آن با شیوهٔ نگرش حاکم بر این امپراتوریها و نظامهای استعماری متفاوت است. دیگرپذیری در تمام جنبه‌های خود، نشان‌دهندهٔ نحوهٔ نگرش برابراندیش انسان به همنوع خود است. دیگرپذیری مفهومی انتزاعی نیست. آرمانی برای زندگی در جامعه است که ممکن نیست تحقق یابد مگر در متن نوعی خاص از دمکراسی، چراکه فقط این نوع دمکراسی می‌تواند اصل برابری را به بنیاد و معیار ارزش انسان بدل سازد. تحقق این امر هنوز نیز از آرمانهای روزگار ماست.

ـ در برنامهٔ آکادمی شما، اراده‌ای آشکار برای تشویق «آمیزش فرهنگها» دیده می‌شود. به هنگامی که واپسگرایی ملی‌ـ عوامفریبانه حتی در قلب اروپا بازارگرمی می‌کند، می‌دانید که چه فاصله‌ای را باید پیمود؟

● اشاره به این نکته جالب است که واژهٔ «آمیزش» یا در تمام زبانها وجود ندارد و یا واژه‌هایی که مفهوم آن را بیان می‌کنند، عرصه‌ای به نسبت گسترده و متنوع را دربر می‌گیرند. من ترجیح می‌دهم استعارهٔ «پیوند» را به کاربرم: موضوعی که برای ما مطرح است پی بردن به نحوه‌ای است که فرهنگها توانسته‌اند همدیگر را بارور سازند. در این زمینه، تاریخ و انسانشناسی به ما یاری بسیار رسانده‌اند و آنچه از آموزشهای آنها فراگرفته‌ایم شگفت‌انگیز و توصیف ناپذیر است.

ما فراگرفته‌ایم که یونان باستان، مصر، بین‌النهرین و آسیای صغیر را همانند جلوه‌هایی شگفت‌انگیز از تمدن بشر به حساب آوریم و از «معجزهٔ یونانی» سخن بگوییم! اما امروزه بیش از پیش درمی‌یابیم که عامل شگفت‌انگیز و معجزه‌آسا همانا وحدت نوع بشر و مبادلهٔ میان فرهنگهاست: بیش از پیش به دامنهٔ گستردهٔ مبادله میان فرهنگها و تمدنهای عهد باستان که باعث شگفتی ما شده‌اند، پی می‌بریم. مثلاً ***هزارویکشب*** را درنظر بگیرید: این اثر دنیای هندی، ترکی، ایرانی و عربی را دربر می‌گیرد و به تصور و خیالپردازی ما از غربیان نیز شکل می‌بخشد. دنیای ***شاهنامهٔ*** فردوسی نیز از ایران تا چین گسترده است. افق دید انسانهای باستان برخلاف تمایل امروزی عده‌ای، هیچگاه به دروازه‌های میهنشان محدود نمی‌شد! در تمام طول تاریخ، فرهنگهای گوناگون دمی از پربارساختن همدیگر و پیوند فزاینده با یکدیگر باز نایستاده‌اند. شگفتی حقیقی در سرعت انجام این مبادله‌ها در سرتاسر کرهٔ زمین است که در طی آن هر روز، نوآفرینی هر فرهنگ در دل فرهنگ دیگر صورت می‌پذیرد.

می‌توانیم بگوییم که این تماسها، مبادله‌ها و پیوندها میان فرهنگهای گوناگون چنان تحقق یافته‌اند که هر فرهنگی بابهره‌گیری از دیگری بر آفرینشگری خود افزوده است. حاصل این فرایند، «بوستانی با هزارو یک گل» در هزار و یک رنگ است. این بوستان، میراث مشترک آفرینشگری ماست و همین است که ما را به سوی درک معنای زیبایی و شادکامی حیات رهنمون می‌سازد. از دست دادن حتی یک گل از این بوستان در حکم نبود یک رنگ و از دست رفتن بخشی از آفرینشگری است.

نابودی یک یا چند فرهنگ به دست فرهنگی دیگر، کار نظام استعمار ی است و اگر به گذشته‌های دورتر بازگردیم چه بسا بتوان کشف آمریکا را نیز شاهد مثال همین امر دانست. امروزه عواملی متعدد درکار آنند که این فرهنگهایی را که مایهٔ تنوع بوستان هزارویک گلِ ما بوده‌اند، به ویرانی بکشانند.

ـ هم‌اکنون مبارزهٔ مسلحانهٔ خشونت‌بار و تروریسم، چریکهای جنبش استقلال طلب کُرد (حزب کارگران کردستان PKK) را در کوهستانهای جنوب شرقی ترکیه رویاروی ارتش و نهادهای دولتی قرارداده است. پیامد روزانهٔ این پیکار عبارت بوده است از: کشتارها، سوءقصدهای کور، تخریب روستاها و جابه‌جا کردن اهالی بعضی از مناطق. در تمام شهرهای اصلی این کشور جمعیتی گسترده از کردنژادان زندگی می‌کنند که از فرودست‌ترین تا فرادست‌ترین سطوح اجتماعی را دربرمی‌گیرند. هیچ خانوادهٔ ترکی یافت نمی‌شود که خویشاوند یا دوست کرد نداشته باشد. اما هرچه زمان می‌گذرد، شکاف خشم و نفرت بین ترکها و کردها نیز بیشتر می‌شود. به فرض هم که روزی راه حل سیاسی به مبارزهٔ مسلحانه پایان بخشد آیا این دو خلق می‌توانند به صلح و آشتی برسند؟

● کردهای ترکیه برای استقلال ملی پیکار نمی‌کنند. آنان پیش از هر چیز می‌خواهند که حاکم بر سرنوشت خود باشند و بی‌هیچ مانعی از حقوق بشر برخوردار شوند. مبارزهٔ مسلحانهٔ کنونی در وهلهٔ نخست همین هدف را دنبال می‌کند. بسیاری از ترکها و کردها در این جنگ کشته شده‌اند. به فرض هم که جنگ پایان بگیرد برادری خلقهای کرد و ترک زخمهای عمیقی بر تن خواهد داشت. چگونه ممکن‌است دو خلقی که جوی خون آنها را ازهم جدا ساخته از نو همزیستی کنند؟ پیش از آن که کار از کار بگذرد باید به این جنگ برادرکُشانه پایان داد. من بارها در مطبوعات ترکیه توجه افکارعمومی را به این خطر مرگبار جلب کرده‌ام: هر اندازه به افشاندن بذر کینه ادامه دهیم، همزیستی آتی دشوارتر خواهد شد. مثال جنگ در بوسنی پیش روی ماست: پس از این همه سنگدلی و اعمال ضدانسانی در آینده چگونه می‌توان حس **همجواری میان‌صربها**، کرواتها و مسلمانان را حتی به تصور آورد؟

داستانی دربارهٔ یک مار وجود دارد که هنوز هم در آناتولی آن را روایت می‌کنند: روزی دهقانی به هنگام کار در مزرعه لک‌لکی را بالای سر خود می‌بیند که یک بچه مار را در منقار گرفته است. بی‌درنگ داسش رابه طرف لک‌لک پرتاب می‌کند تا وادارش سازد که بچه‌مار را رها کند. لک‌لک که ترس برش داشته طعمهٔ خود را رها می‌کند. دهقان مهربان به مراقبت از بچه‌مار می‌پردازد و او را درمان می‌کند. در این فاصله مادر مار که دنبال بچه‌اش می‌گردد سرانجام او را در خانهٔ دهقان پیدا می‌کند و به نشان سپاسگزاری به او می‌گوید:«هرچه می‌خواهی بگو تابرآورده کنم» دهقان به او پاسخ می‌دهد:«از یک مار لخت و عور چه می‌توانم بخواهم؟ برو دنبال کارت!» مار

پافشاری می‌ورزد و می‌گوید:«تو زندگی بچهٔ مرا نجات داده‌ای، باید خوبی تو را جبران کنم. هر روز از سوراخ ته انبار رد می‌شوم و برایت یک سکهٔ طلا می‌آورم.»

فردای آن روز دهقان باوجود ناباوری به سوراخ انبار سرک می‌کشد و یک سکهٔ طلای زیبا می‌یابد. درپی تکرار هر روزهٔ این اعجاز دهقان فقیر در میان شگفتی عظیم اهالی روستا ثروتمند می‌شود. روزی دهقان ما به این فکر می‌افتد که دیگر وقت آن فرارسیده که در استانبول جشنی به پاکند. پسرش را که مانند بقیهٔ روستاییان از منشاء ثروت هیچ اطلاعی ندارد، فرامی‌خواند و به او می‌گوید که با ماری پیمان برادری بسته که هرصبح به طور پنهانی سکه‌ای برایش می‌آورد. پسر قول می‌دهد که در طول مدت اقامت پدر در استانبول، مراسم مختصر صبحگاهی را دربرابر جناب عمو مار انجام دهد و سکه‌ها را بردارد. اما پس از چند روز پسر با خود می‌گوید که انتظار کشیدن و تکرار روزانهٔ این کار احمقانه است و تصمیم می‌گیرد که مار را بکشد و تمام سکه‌های طلایی را که او در شکم خود نگه داشته‌است، به دست آورد. گفتن همان و عمل‌کردن همان. بی‌درنگ چماق در دست در کمین مار می‌نشیند و هنگامی که او به سوراخ خود برمی‌گردد، ضربه‌ای به او می‌زند. مار جان سالم به در می‌برد و فقط قسمتی از دمش کنده می‌شود.اما برمی‌گردد. پسر را نیش می‌زند و به هلاکت می‌رساند.

پدر در بازگشت از مصیبت باخبر می‌شود. به دنبال مار می‌گردد و پس از یافتن او می‌گوید:«حادثه‌ای بود و گذشت. بیا همه چیز را فراموش کنیم و برادریمان را مثل گذشته ادامه دهیم!» مار پاسخ می‌دهد:«تا زمانی که تو غصهٔ پسر مرده‌ات را در دل داری و من درد بدن ناقص شده‌ام را برتن دارم هیچ وقت نمی‌توانیم برادرانه باهم زندگی کنیم.» سپس راهش را می‌گیرد و می‌رود.

ما انسانها این‌گونه سرشته شده‌ایم: حتی هنگامی که وانمود می‌سازیم سنگدلی‌های گذشته را از یاد برده‌ایم، حافظه‌مان آنها را همانند دردی شدید حفظ می‌کند.

ببینید در آلمان چه خشونت مرگباری علیه مهاجران ترک و متقاضیان پناهندگی برپاست، متأسفانه خشونت علیه مهاجران در اروپا پدیده‌ای استثنایی نیست. در مورد آتش‌سوزیهای آلمان آنچه باعث نفرت و وحشت می‌شود همانا این امر است که چنین حوادثی در آلمان رخ می‌دهد، در جایی این نوع جنایتها خاطرهٔ توحش نازیها را در ذهن همگان زنده می‌کند.

بدترین فاجعه‌ای که امروزه ما را تهدید می‌کند سرطان نژادپرستی است که ما را یکراست به شومترین تباهیها و زشتیهای جنگ جهانی دوم می‌برد. باید به خاطر داشت که توانایی فراموشکاری همنوعان ما حدی دارد. ما فراموش نمی‌کنیم. هر جراحتی بر وجدان بشر، زخمی است که دیر یا زود روزی سر باز می‌کند. حل مسئله کرد در حکم جلوگیری از جراحتی جدید بر وجدان انسانی ماست و نیز ترکیه را از لکهٔ ننگی می‌رهاند که فریاد محکومیت دنیای متمدن را نثار وی می‌سازد.

با این همه، دستیابی به راه‌حلی شرافتمندانه آن قدر هم دشوار نیست. کردها چیزی جز اجرای کامل حقوق بشر نمی‌خواهند. ناگفته نماند که خلق ترک نیز خواهان آن است که کردها این برادران هزارسالهٔ آنان از این حقوق ابتدایی بهره‌مند شوند. درواقع همهٔ عوامل لازم برای کامیابی در این کار فراهم آمده‌اند. مگر حاکمان ترکیه از چهل سال پیش تاکنون تمام پیمانهای تضمین‌کنندهٔ حقوق بشر را امضاء نکرده‌اند؟

پیش از هرچیز کردها می‌خواهند که منطقهٔ آنان امکان رهایی از توسعه‌نیافتگی را بیابد زیرا همین عامل است که آنان را در حالت وابستگی مطلق نگاه می‌دارد. آنان خواستار توسعه‌ای هستند که دست‌کم همتای توسعه‌ای باشد که در دیگر مناطق ترکیه تحقق می‌یابد.

آنان خواهان به رسمیت شناخته شدن زبان خود هستند. یعنی حق آموزش به زبان کردی، انتشار کتب و مطبوعات و تأسیس ایستگاه رادیویی و تلویزیونی کردی. اما حکومت ترکیه هنوز هم از پذیرش این حقوق ابتدایی سر باز می‌زند. به جای جست وجوی راه برونشد از این بحران، گویی مصمم است که برای سرکوبی این مطالبات به هر حربه‌ای متوسل شود. دراکتبر سال گذشته رئیس‌جمهور وقت ترکیه ***تورگوت اوزال*** از من پرسیده بود که دربارهٔ مسئلهٔ کرد چه نظری دارم. من متنی به نسبت مفصل را که به قلم خودم بود برای او فرستادم که همان روزها در یکی از روزنامه‌های ترکیه به چاپ رسیده و در آن آمده بود:«هزارسال است که خلقهای ما برادرانه باهم زندگی می‌کنند. چگونه می‌توان تصور کرد که انسان زبان برادر خود را ببُرد. ارتش ترکیه می‌تواند عبدالله اوجالان (رهبرPKK معروف به «آپو») را از میان بردارد. و همچنین می‌توان پانزده میلیون کرد را به زیر یوغ کشید. ولی ما در عصر حقوق بشر به سر می‌بریم و خلقها بیش از پیش ازارزش اساسیِ رعایت این حقوق آگاهی می‌یابند. پیشبرد جنگ علیه کردها، هرچه بیشتر در حکم جنگ با افکار عمومی جهانی خواهد بود. و می‌دانیم که در چنین جنگی نمی‌توان پیروز شد. شکست آمریکاییها در ویتنام و شورویها در افغانستان را از یاد نبرید...»

ـ شما روستازاده هستید و به ارزش و اهمیت سرزمین و فرهنگ آگاهی دارید. قرن بیستم سرانجام محترم شمردن تفاوت و «نسبیت فرهنگی» را به ما آموخته است. کسانی که امروزه ارزشهای دنیای غرب را رد می‌کنند و پیشاپیش آنها، جنبشهای بنیادگرای دنیای اسلام که جوش و خروششان ابعاد جهانی گرفته است، مدعیند که جهانگستری حقوق بشر آخرین ابزار تسلط دنیای غرب است. آیا روزی باید به «*نسبی ساختن*»ِ **حقوق بشر پرداخت؟**

● انقلاب فرانسه فقط رویدادی عظیم در تاریخ فرانسه نیست. این انقلاب نتیجهٔ انباشت دستاوردهای فرهنگی، علمی و فلسفی روزگار خویش است.

انقلاب فرانسه، انقلاب بشر آن زمان است. این انقلاب نوعی ابداع نیست. بلکه انباشت دارایی انسانی در ابعاد جهان است. کمال اعلامیهٔ جهانی حقوق بشر علت وجودی خود را درست در همین غنای جهانی می‌یابد و نه در رویدادهای ناپایدار. به همین سبب است که کوشش برای تغییراعلامیهٔ جهانی حقوق بشر بر مبنای هر معیاری اعم از اسلامی، مسیحی یا بودایی و...به نظر من کاملاً گمراه‌کننده است. «آزادی، برابری، برادری» و این امر که فرد آدمی بتواند خود را حاکم بر سرنوشت و بر شخصیت خویش بداند و به انسان در مقام معیار همهٔ چیزها احترام بگذارد، همگی ارزشهایی عام و جهانگسترند. نسبت دادن اعلامیهٔ جهانی حقوق بشر به اوضاع فرانسه در زمان انقلاب یا به اوضاع این یا آن جامعهٔ معاصر به معنای از یادبردن این امراست که آرمانهایی یافت می‌شوند که برای تمام انسانهای کرهٔ زمین مشترکند. آیا این اعلامیهٔ جهانی مواردی راکم ندارد؟ بی‌تردید چنین مواردی یافت خواهد شد ولی وظیفهٔ ما همانا مراقبت از نهال اصلی این اعلامیه و پرورش آن است. حقوق جدیدی نیزاکنون مطرح می‌شود. مثل حق خواندن و نوشتن، حق حیات و حق برخورداری از امکانات برابر. ○

لوموند/ ۱۳ ژوئیه ۱۹۹۳

* معادلهای فارسی رایج برای واژهٔ TOLERANCE هیچ یک دقیق و رسا نیستند. مدارا و تحمل و تساهل بیش از آن «ملوکانه» و بزرگوارانه‌اند که مفهوم فروتنانه و آزادمنشانهٔ تولرانس را بازتابانند. کاربرد مدارا و تحمل در فرهنگ ما اغلب در برابر دشمن توصیه شده است. (با دوستان مروت، با دشمنان مدارا) حال آن که موضوع اصلی بر سر پذیرش دیگری است و هر دیگری نیز الزاماً دشمن نیست. بگذریم از این که ما با دشمنان که هیچ، با دوستان نیز کمتر مدارا می‌کنیم! به همین جهت واژهٔ «دیگرپذیری» پیشنهاد شده است ـ م.

محمد مختاری

شعر و اندیشهٔ سیاسی



از کشتارگاه سلطانپور، دامون گلسرخی، به سرخی آتش به طعم دود کسرایی، در کوچه‌باغهای نشابور شفیعی، سحوری میرزازاده، ظل‌الله براهنی، سرود رگبار گرمارودی، سفر پنجم صفارزاده، سرود آنکه گفت نه میرفطروس، شبیخون مشفقی، صدای همیشه اوجی، مابودگان خویی، برخیز کوچک‌خان کوش‌آبادی، سرزمین ممنوع نوری علاء، نبض وطنم را می‌گیرم سپانلو، آواز خروسان جوان حسام، صبح از روزنهٔ بیداری سرفراز، هفدهم صلاحی، شعر ۵۷ مختاری، ابراهیم در آتش و دشنه در دیس شاملو و ده بیست اثر دیگر، یک وجه مشترک داشتند. و آن ارتباط مستقیم با سیاست و آرمان و مبارزه با رژیم بود.

شاعران پیش از انقلاب شعری سرودند که ما را تا انقلاب رساند. و این البته ارزش کوچکی نیست. ارزشی که معنای دیروز ماست. معنایی که قویاً با حقیقت و تفکر دیروز ما، ازجمله با اندیشهٔ سیاسی ما، گره خورده بود. اما اکنون به سرودن شعری نیازمندیم که پس از انقلابمان را دریابد. شعری که ناگزیر است همچون اندیشهٔ سیاسی امروز ما، در گرو حقیقت و معنا و تفکر امروزمان باشد.

دریافت همین دو مقصد و مقصودست که تفاوت شعر و اندیشهٔ دیروز و شعر و اندیشهٔ امروز را روشن می‌دارد. و این تفاوت اندکی نیست. یعنی:

۱ـ تفاوت میان گرایشها و روشها.

۲ـ اختلاف میان دو دوره و عرصه و موضوع اجتماعی، فرهنگی و سیاسی.

شعر و سیاست پس از انقلاب با معنایی روبه رو شد که پیش از آن بدین‌گونه مطرح یا درگیرکننده نبود. آنچه پیش آمد هم سیاست را به تأمل واداشت، و هم شعر را. هم اندیشهٔ سیاسی دیگری طلب کرد، و هم شعر دیگری.

من به‌درستی نمی‌دانم که «متخصصان» سیاست، در این تأمل، به کجا رسیده‌اند. و «اندیشهٔ سیاسی» امروز را چگونه تبیین می‌کنند. اما می‌توانم بگویم که نوع «تأمل» شعر چه و چگونه است. حتی می‌توانم به برخی از دستاوردهای این «تأمل» نیز اشاره کنم. زیرا اختلاف میان عرصه و گرایش و روش تفکر و تخیل امروز با عرصه و گرایش و روش تفکر و تخیل دیروز قابل تشخیص است.

البته هستند کسانی که چه در شعر و چه در سیاست، به رغم حقایق متفاوت امروز، فرقی میان گذشته و اکنون نمی‌شناسند. در هر دو عرصه نیز هنوز بر همان روال قدیم می‌روند. با حقیقت و دگرگونی «تفکر» و «خیال» ما میانه‌ای ندارند. به ویژه در سیاست هنوز به همان‌گونه طرحها و روشها و برنامه‌ها چسبیده‌اند که دیروز را با آنها تبیین

می‌کردند. برای این‌گونه کسان مرغ یک پا دارد. مبنای روشها و گرایشها و ذهنیت و تفکر، همان تجربه و دریافت خودشان است که غالباً هم معطوف به گذشته است. کاریش هم نمی‌شود کرد. به خودشان هم مربوط است. طرح روشها و گرایشهای اندیشه و شعر و سیاست امروز نیز به معنای آن نیست که از ایشان بخواهیم از روش و منش و گرایش خود دست بردارند؛ و در عرصه‌ای دیگر، و به گونه‌ای دیگر، و به چیزی دیگر بیندیشند که در حیطهٔ تفکرشان نیست. تنها چیزی که مهم است این است که «تفاوتها» و «اختلافها» حتی‌الامکان روشن و شناخته شود، و حقیقت امروز و نوع تفکر و کنشها و واکنشهای روان‌شناختی انسان امروز ایرانی تجسم یابد. و روشهای «خودبینانی» او مشخص شود.

در این میان کسانی هم هستند که در نقطهٔ مقابل گروه پیشین قرار داشته‌اند و دارند. چه پیش از انقلاب و چه پس از انقلاب. اصلاً به گاو و گوسفند کسی کاری نداشته‌اند و ندارند. این جامعه یا جامعه‌ای دیگر گویی برایشان فرقی نداشته است و ندارد. همیشه تصور می‌کرده‌اند که اندیشه و ذهن‌شان از سیاست برکنار است. حال آنکه غالباً عین سیاستهای حاکم بوده‌اند. شعر را نیز مثل تفکرشان منزه و مبرا از سیاست می‌انگاشته‌اند. چندان همیشگی و جهانی (و نه جهان‌وطنی) بوده‌اند که اصلاً نمی‌فهمیده‌اند بیخ گوششان چه می‌گذشته است. برایشان فرقی نمی‌کرده است که توی این دیگ چه بجوشد. گمان می‌کرده‌اند که پرداختن به مسایل دوران یا درگیربودن ذهن و درون شاعر با حقایق دوران، اندیشه و شعر را به اغراض آلوده می‌کند، و از حقیقت ناب و شعر ناب و چیزهای دیگر ناب دور می‌دارد. با اتکاء به بحثهای کهنه و ذهنیتهای از رواج افتاده هنوز به تفکیک مکانیکی فرم و محتوا می‌اندیشند و فردیت شاعر را در انتزاع متحقق می‌دانند. و به این سخن هوشمندانهٔ کافکا نیز عنایتی ندارند که فرم حرکت محتواست.

هم‌اینان اخیراً دچار این توهم شده‌اند که شعر امروز با فاصله‌گیری از دستهٔ نخست، به پسندها و انتظارات اینان نزدیک شده است. و بنابر آنچه در این دوره در جهان و ایران رخ داده است، تصور کرده‌اند تمام حقیقت همانی بوده است که ایشان در عافیت‌طلبی فردگرایانه و فارغ از درد، و عرفان مرفه، و انفعال صوفی منشانه، و تبرایشان از فعالیت سیاسی و مبارزه و سرنوشت انسان و... بیان می‌کرده‌اند. و چون شعر و اندیشهٔ امروز به گونه دیروز به سیاست نمی‌پردازد، و یا منبع تغذیه‌اش تنها سیاست نیست، و رهبری و سازماندهی شکل و روش خود را به تحلیلهای سیاسی معین و روزمرهٔ این گروه یا آن گرایش نمی‌سپرد، گمان کرده‌اند که به تصورات آن گراییده است؛ و سیاسی بودن ذاتی خود را کنار گذاشته است.

اینان بحران اندیشه در آن سوی جهان را با بحرانی که ما در اینجا گرفتار آنیم یکی می‌گیرند. در نتیجه «تأمل» امروزین ما را با سرخوردگی بخشی از آن سوی جهان معادل قلمداد می‌کنند. با پیروی از سیاست زداییهایی که اخیراً باب شده است، ذهنیت سیاسی و مبارزاتی را به ویژه در عرصهٔ هنر و ادب، تجربه‌ای باطل می‌شناسانند. فردگرایی را با فردیت‌یابی امروزین شعر جابه‌جا می‌گیرند.

● فردیت شاعر یک وجدان بصیر و نیرومند است که در عمل و در پیوند با دیگران یعنی با ملت پرورده می‌شود. از اینرو مثل حضور دیگران موکول به حضور آزادی است.

● هرچه، فردیت دیگران را محدود کند، حضور و خلاقیت شاعر و هنرمند را نیز محدود می‌کند.

● سیاسی بودن شعر مثل سیاسی بودنِ تمام پدیده‌های حیات اجتماعی ماست. نه مثل سیاسی بودنِ گرایشهای معینی که با تحلیلهای ویژه، می‌توانند بخشی از واقعیت انسان و جامعه و هستی را کمرنگ کنند.

و از این طریق این معنا را درنمی‌یابند که فردیت شاعر یک وجدان بصیر و نیرومند است که در عمل و در پیوند با دیگران یعنی با ملت پرورده می‌شود. از اینرو مثل حضور دیگران دقیقاً و اساساً موکول به حضور آزادی است. در نتیجه شخصی‌ترین کشفیات این وجدان و فردیت هم در معضل همهٔ معرفتهای موجود تحقق می‌یابد، و هم با تاریخ تفکر امروز و فردای جامعه‌ای منطبق است که او جزیی از آن است. و آزادی مهم‌ترین مسألهٔ آن است. همچنان که مهمترین مسأله خلاقیت است. هرچه حضور و حق دیگران و در حقیقت فردیت دیگران را محدود کند، حضور و خلاقیت شاعر و هنرمند را نیز محدود می‌کند. و امروز فردیت ما بیش از هر چیز زیرفشار و در تنگناست. و به یکنواختی و متحدالشکلی هدایت می‌شود. ادراک این مسائل همان خاصیتی است که فردگرایی اینان بویی از آن نبرده است. به همین سبب روحشان فاقد هوشیاری متناسب با زمان ما و زمان آینده است.

من البته باز هم به سراغ تصورات این گروه، به ویژه تلقی نارسایشان از فردیت خواهم آمد. اما فعلاً ترجیح می‌دهم به طرح تفاوتها در اندیشه و حقیقت دیروز و امروز بازگردم.

پس از انقلاب، اندیشمندان و شاعرانی که کوشیده‌اند درک فعالی از «معاصربودن» داشته باشند، وجوهی از ذهنیت و روش اندیشیدن و تخیل را درمی‌یابند که تا این زمان کمتر مورد توجه بوده است. همچنین با تبلور و تجسمی از وجود تاریخی و ملی و اجتماعی و سیاسی و فرهنگی ما مواجه می‌شوند که بیشتر به یک معضل، و حتا گرهی کور در کلافی درهم می‌ماند. فرهنگی را درمی‌یابند که تا به حال اجزایش را بدین حد نامتجانس و ناهمزمان و متخالف و متضاد تصور نکرده بودند. ارزشها و منشها و پندارها و رفتارهایی ناهماهنگ و ناساز و متناقض می‌بینند که شاید پیش از این بدین گونه، نمود پیدا نکرده بود. بحرانی را در اندیشهٔ اجتماعی و اقتصادی و فلسفی و سیاسی و ادبی و هنری و... می‌فهمند که در گذشته، یا پنهان نگه داشته می‌شد، یا نفی می‌شد، یا فرعی و گذرا و محدود انگاشته می‌شد. افراد و فردیتها و اجزای بسیار گونه‌گون و دارای اختلاف را در تمام عرصه‌های حیات اجتماعی - اقتصادی - سیاسی - اندیشگی - انسانی درمی‌یابند که پیش از این، یا با تصوری ساده‌گرا و کلی‌نگر نفی و طرد می‌شد، و یا با اراده‌گرایی احساساتی، به صورت یک کلیت مشترک و واحد تلقی یا القا شده بود. با خصلتها و عادات، سنتهای رفتاری، منشها و خلق و خو و روان‌شناسی فردی و اجتماعی، و ساختهای ذهنی دیرینه و بسیار گوناگونی روبه‌رو می‌شوند که در گذشته بیشتر بر وجه اشتراکشان تأکید شده بود تا بر وجوه افتراقشان. تحمل و خوگری با رنج و درد و عذاب و محرومیت و فقر و عقب‌ماندگی و خرافه و قضا و قدر و نصیب و قسمتی را درمی‌یابند که تاکنون در چنین عرصه‌هایی، و با چنین ابعادی، احساس و ادراک نمی‌شده است. در منشور فرهنگ ملی به استعدادهای نهفته و گوناگونی پی می‌برند که مثبت و منفی و رنگ در رنگ در دل هم عجین است. و با همان رنگها و صورتهای مثبت و منفی نیز در افراد متجلی است. با استعداد و ظرفیتی در پذیرش قدرت و حکم و خطاب و عتاب و پاسخ و پیروی روبه‌رو می‌شوند که بیشتر اهمیت و کارآیی و حدود و ثغورش را بدین گستردگی عریان نکرده بود:

استعدادی عظیم برای فریاد، استعدادی عظیم برای سکوت. استعدادی شگرف برای زندگی، استعدادی شگرف برای مرگ. استعدادی باور نکردنی برای طغیان بر قدرت، استعدادی باور نکردنی برای پذیرش قدرت. استعدادی غیرقابل تحمل برای رضایت از آنچه هست، استعدادی غیرقابل تحمل برای نارضایتی از آنچه هست. استعدادی عجیب برای طلب عدالت و اعتلا، استعدادی عجیب برای تن دادن به ظلم و ابتذال. استعدادی غیرقابل پیش‌بینی برای همرنگ شدن با روشها و منشها و گرایشهای حکومتگران، استعدادی غیرقابل پیش‌بینی برای سر باز زدن از همان روشها و منشها و گرایشها. استعدادی برای عادت نکردن به درک عادی امور عادی، استعدادی برای باخت شدن به فاجعه. استعدادی برای اطمینان و

خوشباوری کامل، استعدادی برای توطئه‌نگری و ناباوری. استعدادی برای شجاعت، استعدادی برای ترس، استعدادی برای ساختن، استعدادی برای ویرانی. استعدادی برای فعالیت، استعدادی برای انفعال. و از این گونه بسیار و بسیار. و این روش و منش و گرایش، در تمام لایه‌های گوناگون اجتماعی، و گروه‌ها و گرایشهای سیاسی و فرهنگی، و تا حد عجیبی مشترک میان آنهاست.

یعنی هم حوزه و موضوع اندیشه و منش و ذهن دیگر شده، یا دیگرگونه متجلی شده است و هم روش و گرایش اندیشه‌ورزی متفاوت شده است. دوران درک «اختلاف» آغاز شده است. روشهای متفاوت در اندیشیدن به تفاوتها مبنای گرایشها و منشها می‌شود. نخستین تجلی و تجسمش نیز در بروز تحلیلها و روشهای سیاسی مختلف بوده است که هنوز هم که هنوز است کارکردش اختلاف و افتراق است. هیچ یک نمی‌تواند مثل گذشته مبنای «اشتراک» و تشخص سیاسی شعر و اندیشهٔ همگان باشد. بگذریم از احکام و باورهای تعبدی که هنوز در بسیاری از گرایشها دیده می‌شود، و حکایتگر تصور «حقیقت مطلقی» است که به خود منسوب می‌دارند.

ذهنیت پیش از انقلاب، به ویژه در دههٔ پنجاه، در وجه غالب، ذهنیتی مبتنی بر «اشتراک نظر» بود. و عمدتاً در نمودی تک‌ساحتی متجلی بود. برآمد این ذهنیت مواجهه با یک «کل» بود. کلی که بیشتر دریافتی متافیزیکی از واقعیت تاریخی - اجتماعی ما بود. کلی که خصلتها و ویژگیهایش نیز به طور کلی مشخص می‌شد. در حقیقت خصلتها و منشهای آرمانی به کل واقعیت و از این طریق به افراد و گروه‌ها و... منسوب می‌شد. کلی که با کلی دیگر در تضاد و طبعاً در ستیز بود.

این نمود کلی از تبلور کلی ارزشها و اندیشه‌ها و مسائل مورد ابتلا نتیجه می‌شد. از ابتلای همگان به دردی مشترک نشأت می‌گرفت. آنچه در اولویت بود یک ساحت از حیات بود که البته ساحت عمده و فراگیری هم بود. این ساحت همان ساحت سیاست بود که هم می‌توانست همه چیز را دربرگیرد، و هم می‌توانست همه چیز را در محدوده‌ای معین بازدارد.

پیداست که وقتی آزادی نیست همه چیز سیاسی می‌شود. اما این ناگزیری تبعاتی هم دارد. مشخص‌ترین پی‌آمد زیانبار آن هم این بود که اساس اندیشه و خیال و احساس، بر حوزهٔ تحلیلهای کلی اما معمولاً سیاسی انطباق می‌یافت. تحلیلهایی که کم و بیش خصلت مشابه و واحدی داشت. و یکی از مهم‌ترین ویژگیهایش، خلاصه و مختصر کردن یا شدنِ زندگی و انسان بود در همان «کل» یا «وجه اشتراک».

این «کلی‌نگری» هم خصلت و کاراکتر «تفکر» ما بود، و هم ناگزیری تفکر ما. این ناگزیری برآمد اختناق، و مبارزه بود. یک بُعد معین یعنی سیاست، ساخت و مضمون و سازمان اندیشه را به خود موکول و منحصر می‌کرد تا با ضرورت مقابله با دیکتاتوری هماهنگ شود. هرچه بود در اولویت مسألهٔ سیاست و دیکتاتوری بود. نه دیکتاتوری به عمق و تنوع و کثرت اندیشه یاری می‌کرد، و نه مبارزه مجال تنوع و عمق‌یابی می‌یافت. نه دیکتاتوری امکان ارتباط گسترده با همه چیز و همه‌کس و همه‌گونه اندیشه و گرایش را فراهم می‌کرد، و نه سیاستِ مبارزه می‌توانست تفکر را در تمام نمودها و اجزای حیات فعال کند و گسترش دهد.

● کمترین مشکل شعرهایی که تابع حرکتهای عمده و غیر عمدهٔ سیاسی یا تحلیلهای سیاسی دوره‌ای شده است، این بوده که خواسته یا ناخواسته، از بسیاری عرصه‌ها و مسائل دیگرِ فارغ مانده است.

● شعر به ابداع و عادت‌زدایی می‌گراید، اما شعار زبانی معهود و عادت شده می‌طلبد.

البته در همه جای دنیا فرهنگی که در حال مبارزه با اختناق بوده است، غالب هنرمندان و مخاطبان آنها را حول مسائل مبارزه بسیج می‌کرده است. و از این راه در حالی‌که چشم‌اندازهای غنی و تازه‌ای به روی همگان می‌گشوده، عوامل محدودیت و نزدیک‌بینی و کلی‌نگری را هم در خود می‌پرورده است. در حقیقت با تمرکز بر مبارزه برای آزادی سیاسی، از هرچه به صورت سلاح آزادی درنیاید فاصله می‌گرفته است. هرچه را که با عمل سیاسی انطباق نیابد تحقیر و طرد می‌کرده است. و بالمآل خود را تنها در محدودهٔ نفع سیاسی و مبارزه برآورد و معرفی می‌کرده است.

از همین جاست که مسئولیت اصلی این محدودیت و توسعه نیافتگی اندیشه، برعهدهٔ قدرت سیاسی است که گسترندهٔ اختناق است، که فرهنگ را از توسعه بازمی‌دارد. روشنفکران و اندیشمندان و هنرمندان و شاعران نیز اگرچه پیشتازان امتناع از این تحمیل و تهدیدند، خواه ناخواه از تأثیر رفتارهای نهادی شده برکنار نمی‌مانند. حتی روش و گرایش مبارزاتی‌شان نیز از فرهنگ مسلط مایه می‌گیرد. و طبعاً نحوهٔ اندیشیدن و خلاقیتشان به مسائلی می‌گراید که نمودار اشتراک کلی مبارزه است.

به تبع همین اشتراک کلی است که پیش از انقلاب تأکید بر تضاد عمده در عرصهٔ سیاسی، همه چیز را متأثر می‌کرد. این خود برای هر عرصه یا هر نمود ذهنی، به‌راستی یک سرنوشت بود. هر عرصه یا نمودی که از این سرنوشت تن می‌زد، یا برکنار می‌ماند، یا غفلت می‌کرد، خود به خود ناهمخوان و بی‌رابطه با سرنوشت جامعه به حساب می‌آمد.

شعر سیاسی نیز در وجه غالب خود، پیرو همین تلقی یا گرایش بود. گرایش سیاسی با قطعیت و قاطعیت، هر چیز را به هماهنگ و همراه و یا ناهماهنگ و ناهمراه، یعنی به سفید و سیاه، تقسیم می‌کرد. از شاعر و شعر می‌خواست به طریق مبارزان و اهل اندیشه‌های سیاسی با سیاست برخورد کنند؛ نه به طریق خود، و بنا به ایجابهای اندیشهٔ شعری. طریق برخورد شاعر و شعر با سیاست خواستاری نداشت. در حقیقت این طریق محلی از اعراب نداشت. شکل شعر سیاسی با شکلهای اندیشیده توسط سیاست تعمیم می‌یافت. به ویژه که ناگزیر بود به ضرورت استراتژی سیاسی، بر عمده‌ترین مسألهٔ دوران متمرکز شود.

این عمده و غیر عمده کردن و کل‌نگری، سبب شده بود که انسان در تصویری کلی و مشترک، اما یک سویه، محدود و یک بُعدی متجلی شود. این خود پوشیده ماندن یا بی‌اهمیت شدنِ «فردیت» بود. یعنی شاید مجال و امکان دریافت همه سویگی و تنوع وجود انسان و جامعه و جهان، و در عین حال اختلاف اجزاء وجود نداشت، یا بسیار کم بود. زیرا در حوزهٔ ادبیات غیرسیاسی نیز چندان دید همه‌جانبه‌ای به چشم نمی‌خورد. یعنی عارضهٔ کلی‌نگری و عمده‌گرایی، عارضه‌ای بنیادی‌تر از آن بود که صرفاً دست‌پخت مبارزان و اندیشهٔ سیاسی‌شان باشد. نپرداختن به تمام حقیقت، و از نگاه‌های مختلف، یک عارضهٔ فراگیر فرهنگی بود. نتیجهٔ سالها اختناق بود. رفتاری بود نهادی شده که اندیشه را در خود گرفتار می‌داشت.

اما ذهن هنری اساساً تابع عمده و غیر عمده کردن نیست، و اگر باشد، تابعیت یک هدایت فلسفی - سیاسی معین را پذیرفته است. گروه‌های سیاسی شاید ناگزیرند مسائل را دست‌چین کنند. به فرعی و اصلی تقسیم کنند. مهم‌ترین عوامل را در سیر امور اجتماعی و سیاسی تشخیص دهند. اگرچه این ضرورت نیز بارها منفی‌زایی خود را آشکار کرده است. اما هنرمند خواه ناخواه از چنین نگرشی و روشی آسیب می‌بیند. شعر و هنرِ پیرو هدایت از بیرون می‌شود. آزادی آفرینش را از دست می‌دهد. این در حالی است که ذات اجتماعی شعر، به ناگزیر سیاسی نیز هست. سیاسی بودنِ شعر مثل سیاسی بودنِ تمام پدیده‌های حیات اجتماعی ماست. نه مثل سیاسی بودنِ گرایشهای معینی که با تحلیلهای ویژه، گاه به هر دلیل و مصلحتی، بخشی از واقعیت انسان و جامعه و هستی را می‌توانند کمرنگ کنند؛ یا از اولویت بیندازند. و حتی در میان اولویتها هم«اولویت‌اول و دوم و...» قائل شوند!

برای هنرمند هر پدیده‌ای بزرگ است. هر مسأله‌ای در اولویت است. هر آدم یا حادثه‌ای، هر شئی یا واقعیتی، یک نقطهٔ عزیمت هنری است. اهمیت شعر و هنر در گزینش موضوعهای بزرگ، یا بزرگترین موضوعها نیست. عمده‌ترین موضوعها یا مهمترین مسائل روز، به تنهایی مسأله و موضوع اصلی هنر نیست.

شعر و هنر از هر پدیدهٔ کوچک به اهمیت بزرگ هنری می‌رسد. کمترین مشکل شعرهایی که تابع حرکتهای عمده و غیر عمدهٔ سیاسی با تحلیلهای سیاسی دوره‌ای شده است، این بوده که خواسته یا ناخواسته، از بسیاری عرصه‌ها و مسائل دیگر فارغ مانده است. عمده و غیر

عمده کردن، سبب می‌شود که دید جزیی‌نگر و حرکت متنوع اجزاء از شعر گرفته شود. درگیری مستمر ذهن با «کل» سبب می‌شود که فردیتها از بین بروند. بن‌مایه‌ها، نشانه‌ها، نمادها، تصویرها و... کم‌کم تقلیل یابند، و به ناگزیر کلیشه‌ها بر شعر سوار شود.

ضمناً عمده و غیر عمده کردن، خاصیت تجرید در اندیشه است، نه تجرید در هنر. معرفت هنری کلیت را تجزیه نمی‌کند. منتها دید تألیفی‌اش از طریق اجزاء صورت می‌گیرد. حال آنکه معرفت علمی و طبعاً سیاسی، به بخشی از کلیت اکتفا می‌کند. و از این بابت به تجزیهٔ تمامیّت می‌پردازد. این امر خاصیت تألیفی هنر را از بین می‌برد.

اما این کلی‌نگری و عمده‌گرایی که در کانون سیاست متمرکز شده بود، مدرنیت این دوره را هم در نوعی تمرکزگرایی محدود می‌داشت. در نتیجه از میان اندیشه‌ها و گرایشهای مدرن تنها آنچه در راستای کلیت همساز و همنواخت و همشکل قرار داشت، برگزیده یا پی‌گیری می‌شد. از همین راه شعر سیاسی نیز از بیماری همنواختی و همشکلی مصون نمی‌ماند. و در بهترین حالت از نوعی دوگانگی در رنج بود، و خود را گرفتار گزینشی سخت اما ناگزیر می‌یافت.

البته شاید شعر بیش از هنرهای دیگر توانسته بود با غرور حماسی مبارزهٔ سیاسی هماهنگی کند. تجلیگاه خصلت «کل» و «کل‌گرایی» شود. کل را در فردی متبلور کند که نمونه‌وار یا قهرمان این کلیت و اشتراک انگاشته می‌شد. اما به همین سبب نیز سنت‌شکنی و رهبری نوآورانه‌اش تعدیل می‌شد. یعنی ساخت‌یابی غنایی شعر موکول و منوط به رهبری سیاسی می‌شد. در حقیقت شعر در رهبری ذهنی زمان قرار نداشت. بلکه تنها به لحاظ پیروی از کارکرد و هدایت سیاست، دست بالا و اولویت یافته بود. این تنها سیاست بود که به اقتضای دوره، در رهبری ادبی قرار داشت. و تحلیلهای خود را بر دریافتهای تألیفی شعر حاکم کرده بود. رهبری از آنِ شعر نبود. شعر پیرو سیاست بود. تشخّص شعر در تشخّص سیاست بود. اگر زبانش تحولی می‌پذیرفت در همین سیاست می‌پذیرفت، یا می‌توانست بپذیرد. همچنان‌که می‌توانست محدود بماند. راز این گسترش و محدودیت در همان دوگانگی «مدرن - سنتی» چندین دههٔ ماست. وجه خاص به مدرن می‌گراید، و وجه عام بر سنت می‌ایستد. مطالبات شعری دههٔ پنجاه با این خصلت عام هماهنگ‌تر بود تا با وجه خاصی که مبتنی بر خلاقیت فردی است.

نمود بارز این دوگانگی، انتظاراتی بود که غالباً در محدودهٔ «شعر - شعار» عنوان می‌شد، که زیاد هم دستمالی شده بود. شعر به ابداع و عادت‌زدایی می‌گراید، اما شعار الزاماً زبانی معهود و عادت شده می‌طلبد. مخاطبان این دو دارای موقعیت مشابه و همانند و هم‌توان نیستند. خاستگاه هر دو نیز فرق می‌کند. شعار از پیش اندیشیده و در نتیجه معهود به زبان عادت است. به همین سبب یکبار دیگر این پیوند را باید به ژرفی بازنگریست و بررسی کرد، تا دانسته شود که چرا و چگونه این کارکرد دوگانه از کلام خواسته می‌شده است. و این طلب، خود چقدر با سنت و مدرنیت اندیشه رابطه داشته است.

در دههٔ پنجاه، رابطهٔ روشنفکر- چریک، خواندن - مبارزه، ادب - سیاست، شعر - شعار، و برعکس، از یک ضرورت واحد آب می‌خورد. وقتی جامعه در تسلط دیکتاتوری است، و سیمای عمومی‌اش نمودی از انفعال و بی‌عملی «پخمگان سیاسی» است، دست به کاری زدن یک رؤیای دور اما جذاب است. در چنین موقعیتی که هرچه هست فقط حرف است، هرچه هست فقط نظر و تئوری به عمل درنیامده، یا به عمل درنیامدنی است، قهرمان به دورهٔ نظر پشت می‌کند. عمل‌گرایی چندان جاذبه ایجاد می‌کند که گاه از هماهنگی با تئوری بازمی‌ماند.

اما از سویی هیچ حرکتی نمی‌تواند از پیوند تئوری و عمل بازماند. شاید به همین علت، در اینجا پیوند ویژه‌ای برقرار می‌شود: روشنفکران در وضعیتی قرار می‌گیرند که می‌توانند خود را به صورت چریک ببینند. و چریکها می‌توانند خود را به صورت روشنفکر بیابند. این پیوند خاص تئوری و عمل، یا روشنفکر - چریک، خود از جاذبه‌های ویژهٔ چنین گرایش و حرکتی است. در حقیقت رابطهٔ دوسویهٔ روشنفکر - چریک، شریان حیات چنین گرایشی به حساب می‌آید. پدیدهٔ «شعر - شعار» تبلور زبانی چنین پیوندی است. یا اصلاً شعر - شعار «زبان» همین پیوند است. و همین پیوند است که از سوی مخاطبان و خوانندگان شعر حماسی طلب می‌شود. شعاری که بخش سیاسی جامعه می‌دهد، بر زبان عامه جاری نیست. پس زبان شعر جای خالی را پر می‌کند. یعنی شعار از زبان خواص برمی‌خیزد و بر زبان خواص جاری می‌شود. در نتیجه روشنفکر - چریک در شعر، شعار می‌دهد.

از سویی اصل عصیان یک اصل عمل‌گرایانه و مواجههٔ جذاب است. جاذبه‌ای است تحسین برانگیز که هم ریشه در هیجان دارد، و هم شاخ و برگش در تهییج می‌گسترد. پس اگر نمی‌توان در «عمل» شرکت جست، می‌توان زبان این عمل بود. می‌توان به ستایشش پرداخت. می‌توان از هیجانش مایه گرفت، و ساخت تهییجی‌اش را در زبان بازیافت. بسیاری از شاعران دههٔ پنجاه همین راه را برگزیدند، درست به همان‌گونه که بسیاری از روشنفکرانی که به هر دلیل نمی‌توانستند در اصل «عمل» شرکت جویند، به این گونه حرف از عمل می‌گراییدند.

همین که پوستهٔ دیکتاتوری ترک بردارد، چه در عمل و چه در حرف؛ همین که معلوم شود می‌شود کاری کرد، یا سخنی در باب عمل گفت، خود یک انگیزهٔ قوی و هیجان‌انگیز است. ضرورت، جرقه‌ای در انبار باروت به تصور می‌آید. هدف این می‌شود که به هر حال و به هر صورت این چاشنی باید آتش بگیرد. پس چاشنی زبان آتش می‌گیرد.

از سویی آموزش سریع و مستقیم، از کتاب به اسلحه، به پیروی از تصور تسریع در روند انقلاب، خواه ناخواه نتیجهٔ گرایشی است که «تضادها» را به سرعت به «ستیز» بدل می‌کند. پس شعر زبان همین ستیز می‌شود. زبان همین سلاح می‌شود یا تضاد را به سرعت با ستیز یکی می‌گیرد؛ و یا به سرعت از تضاد به ستیز رانده می‌شود.

وقتی انتقال از موقعیت روشنفکر (به منزلهٔ محمل تئوری) به چریک (در مقام و محمل عمل) را، هم دیکتاتوری تسریع می‌کند، و هم استراتژی و تاکتیک مبارزه، پس می‌توان همواره به اصل «تبدیل سریع تئوری به عمل» وفادار ماند. به ویژه که هدف آموزش سریع در این گرایش، بیدار کردن قوهٔ انتقاد از خویش نیست، که خواه ناخواه طولانی و بطئی است. بلکه هدف تلقین و تبلیغ و تهییج است، که به ناگزیر در فکر شکل‌گیری سریع ذهن مخاطبان خود است. انتقال فضیلت از موضع آگاهی مطلق و مالکیت حقیقت دنبال می‌شود. و انتظار می‌رود که هرچه زودتر اثر بخشد و در جان مخاطب جای‌گزین شود، و او را به عمل برانگیزد. (تفصیل این مسأله را می‌توان در کتاب من به نام «انسان در شعر معاصر» فصل سوم مطالعه کرد). این همان ویژگی و گرایشی است که هنوز هم در نوع شعر دستهٔ اولی که در آغاز اشاره کردم حضور دارد، و به ویژه در شعر شاعران حکومتی به وضوح دیده می‌شود. و من در بخش بعد که به شعر خطابی می‌پردازم بیشتر توضیحش خواهم داد.

در چنین وضعیت و گرایشی است که شعر، مناسب‌ترین یا عمده‌ترین وسیلهٔ این تلقین و تبلیغ و تهییج تصور می‌شود. به سیطرهٔ اندیشه‌های هیجانی، یا هیجان‌زدگی اندیشه درمی‌آید. پیداست که چنین مشخصه‌ای لازم و ملزوم آرمان‌گرایی و رمانتیسم زیبایی شناختی نیز هست. ضمن این‌که قابلیت مناسبی نیز برای تصمیم و همراهی با ذهن و زبان و عادات عام دارد.

البته از همین راه نیز هست که شعر به درخواستهایی اندیشگی می‌گراید. و به تقاضای خوانندگانش در راستای نوعی خردگرایی تهییجی (!) می‌افتد. آنچه در اینجا متناقض می‌نماید، در حقیقت خبر از پارادوکسی می‌دهد که نتیجهٔ هیجان‌زدگی اندیشه‌های صریح و ساده و عام است. با اندیشه‌ها و خردی که تابعیت و قابلیت احساساتی دارند. به همین سبب هم نزدیکی و تجانس مطلوبی با مخاطب پیدا می‌کنند. این سیطرهٔ خردگرایانه و احساساتی، سبب می‌شد که خواننده بیش از آنکه خود را به تخیّل شعر بسپارد، انتظار داشته باشد که به اندیشه یا به اصطلاح «پیام» شعر هدایت شود. آرمان‌گرایی شعر، مثل خود اندیشه، طبعاً به این «خرد احساساتی» وابسته شده بود. این خود سبب می‌شد که دست‌اندرکاران شعر نیز مثل خوانندگان گسترش یابند. و بخشی از شعر، به ویژه از راه روزنامه‌ای شدن، به تولید انبوه بگراید. این‌گونه شعر روزنامه‌ای غالباً از حدود ادراک عام هم فراتر نمی‌رفت. مرز واقعیت و خیال از هم جدا می‌شد. حتی کارکرد تخیل به پیدا کردن استعاره‌هایی سهل‌الوصول تقلیل می‌یافت. به ویژه ساخت شعر به هدایت موضوع سپرده می‌شد که اصل بود. و در حرکت خود البته از گره‌های تصویری هم می‌گذشت. یا زنگ مطلب را به یک مصراع یا پایان‌بندی قابل انتظار موکول می‌کرد.

به همین سبب نیز زمینهٔ بسیار گسترده‌ای برای بروز کلیشه‌های تصویری، جملات قصار، ساختهای توصیفی و خطابی و انشایی، مقالات منظوم و... فراهم می‌آمد که مطلوب خوانندگان عام‌تری بود که با همان «خرد احساساتی» مشخص می‌شدند. خوانندگانی که طالب نکته‌ای، تعبیری، مضمونی، عبارتی، واژه‌ای علیه رژیم بودند. و از شاعر می‌خواستند که به انتظارشان پاسخ بدهد. شاعران نیز به فراخور خوانندگان خود پاسخ می‌دادند.

گرایشها و روشهای شعر روزنامه‌ای، بیش از آنکه

نتیجهٔ خلاقیت فردی باشد، نشان تأثیر عادتهای ذهنی و زبانی مخاطبان در شاعران است. مخاطبان در انتظار سروده شدن شعری بودند که خود می‌پسندیدند. و البته در این پسند با شاعران مشترک می‌بودند. چه هر دو در گرو «اندیشهٔ سیاسی ناگزیر» بودند. هر کس که شعری نزدیکتر به ذهن و زبان و عادت مخاطبان می‌سرود، جذاب‌تر و پرطرفدارتر می‌بود. همچنان‌که هرچه مبارزتر می‌بود، شاعرتر انگاشته می‌شد.

شعر پیشرو حماسی به ازای مبارزهٔ سیاسی خوانده می‌شد. به اعتبار آرمان مشترک شاعر و مخاطب محترم بود. این خود فضای عامی پدید می‌آورد که بر کل دهه سیطره داشت. اقبال عمومی در پی تأویل نیت خود در شعر بود. پس همین نیت و اقبال به جو غالب تبدیل شده بود. در چنین جوی، ابداع و کوشش خلاق فردی در درجهٔ دوم اهمیت بود. آنچه در تلقی عام از شعر دخیل بود، همان خصلت و خاصیت تلقینی و تبلیغی اندیشه‌های تهییجی بود. خصلت و خاصیتی که با سلیقهٔ خواستاران شعر سازگار بود. و از این راه کلیتی پدید می‌آمد که در برابر کلیت سانسور و خفقان قرار می‌گرفت. و در تضاد با مطالبات رژیم می‌افتاد. در حقیقت اشتغال به شعر، اشتغال سیاسی تلقی می‌شد. و بسیاری از معترضان به رژیم اندیشه‌های منظوم خود را به عنوان عملی سیاسی به مخاطبان می‌سپردند. با گشایش فضای انقلابی سال ۵۸، کم‌کم بسیاری از این کسان به کارهای سیاسی و اشتغالهای ذهنی و تشکیلاتی و تبلیغی و غیره پرداختند که با موقعیت دوران متناسب بود. پس خود به خود از فوّران و تراکم شعرهای سیاست‌زده هم کاسته شد.

یادآور می‌شوم که در این بحث، جو غالب و وجه عام و برداشت تعمیم یافته از شعر حماسی دوران مورد نظر است، نه وجوه افتراق آن که حاصل کار خلاق چند تنی از شاعران بود. زیرا در ترسیم سیمای عمومی شعر حماسی، با خطوط مشترک و تلقیهای عام آن سروکار داریم که مختصات یک دوره را ارائه می‌دهد. نه با مشخصات شعری یک یا چند شاعر ویژه. وقتی سانسور واژه‌هایی چون شعله و شقایق و شب و خورشید و صبح و لاله و خون و... را ممنوع اعلام می‌کند، نشان می‌دهد که با یک کلیت مشترک استعاری - کلیشه‌ای رویه‌روست که خود را در زبان ویژه اما محدودی بروز می‌دهد. نه با شعر یک یا چند شاعر ابداعگر که هر آن می‌توانند استعاره‌های نو برای مقاصد خود بیافرینند. این خود به معنی سلطهٔ مطالبات ذهنی و زبانی عام بر روش و گرایش بخش عمده‌ای از شعر حماسی نیز هست.

از این راه مجموعهٔ بیشماری از آثار شعری پدید می‌آمد که نمرهٔ زیبایی شناختی‌شان از صفر تا خیلی مانده به بیست در تغییر بود. اما حضور مقاومت و مبارزه را قطعاً اعلام می‌داشت. چنان‌که سال ۵۸ نقطهٔ فوران چاپ چنین آثاری بود.

پیداست که شعر حماسی از حضور شاعران ابداعگری چون شاملو نیز بهره‌ور بود که فرقشان با وجه عام این بود که هم با این خصلت پذیرفته شده بودند، و هم از آن فراتر می‌رفتند.

از کشتارگاه سلطانپور، دامون گلسرخی، به سرخی آتش به طعم دود کسرایی، در کوچه باغهای نشابور شفیعی، سحوری میرزازاده، ظل‌الله براهنی، سرود رگبار گرمارودی، سفر پنجم صفارزاده، سرود آنکه گفت نه میرفطروس، شبیخون مشفقی، صدای همیشهٔ اوجی، مابودگان خویی، برخیز کوچک‌خان کوش‌آبادی، سرزمین ممنوع نوری علاء، نبض وطنم را می‌گیرم سپانلو، آواز خروسان جوان حسام، صبح از روزنهٔ بیداری سرفراز، هفدهم صلاحی، شعر ۵۷ مختاری، ابراهیم در آتش و دشنه دردیس شاملو، و ده بیست اثر دیگر (بدون بحث از کم و کیف زیبایی شناختی این آثار، و با پرهیز جدی از هم‌ردیف قرار دادن ارزش ادبی آنها) یک وجه مشترک داشتند. و آن ارتباط مستقیم با سیاست و آرمان و مبارزه با رژیم بود. از همین راه نیز به رهبری ذهنی جامعه می‌پیوستند.

این کارکرد و مشخصه تا دو سه سال اول انقلاب هم ادامه داشت. از همین بابت نیز ارزنده و معتبر بود. اکنون نیز هنور شاعرانی هستند که بر همین روال می‌روند، و بر همین کارکرد پای می‌فشارند. و در پی شعر هیجان و عصب و اندیشه‌های تهییجی‌اند. شعری که با تلقی دیروزین خود از آرمانگرایی، اکنون دیگر به تکرار رسیده است. و اعتبارش در نوعی از اندیشه خلاصه شده است که در بیرون از شعر نیز در دسترس است.

در آن دوره کمتر کسی به نقد آثاری می‌پرداخت که از وجههٔ سیاسی برخوردار بود. چون خود شعر پیشاپیش پذیرفته شده بود و تعلق به جبههٔ مبارزه حقانیت آن را اثبات کرده بود. پس اگر احیاناً بخت برگشته‌ای به انتقاد از آنها روی می‌آورد، و در شعر بودن بعضی از آنها تردید می‌کرد، بعید نبود که به «نسبتهایی» نیز منسوب شود. به ویژه اگر چنین انتقادکننده‌ای از مبارزه و سیاست نیز برکنار می‌بود.

نقد معرفت‌شناسی جای نقد زیبایی شناسی را گرفته بود. و در همین حوزه نیز جز به تمجید و تعریف نمی‌پرداخت. انگار جز تعریف چاره‌ای هم نداشت. زیرا تصور می‌شد که نباید عیب خود را در مقابل دشمن گفت. اصل همان اندیشهٔ سیاسی ساری و جاری در اثر بود. بقیهٔ مسائل فروعی بود که چندان مهم انگاشته نمی‌شد. و اگر هم مهم به نظر می‌آمد نادیده گرفته می‌شد. چون تضعیف عوامل خودی نادرست بود. این قرار ضمنی انگار راهنمای همگان بود که وقتی همه زیر فشار رژیمند، دیگر نباید زیر فشار خودی نیز قرار گیرند. پس انتقاد از خود و خودی معنا نداشت.

من البته گناه همهٔ این انحرافها و نارساییها را نیز به پای رژیمی می‌نویسم که با کشتن آزادی، ما را از نقد درست و ضرور خویشتن نیز دور داشته بود. در چنان موقعیتی بود که هیچکس نمی‌توانست بگوید: داشتن یا نداشتن یک عقیدهٔ سیاسی، در آغاز، نه اعتباری به یک اثر هنری می‌بخشد، و نه از ارزش آن می‌کاهد. پس کسی نمی‌گفت «بهرنگی» معلم شریف و مبارز و مردم دوستی است که آرمانش برای تعلیم و تربیت کودکان فلک‌زدهٔ این جامعه به مراتب از داستان‌نویسی‌اش فراتر و نیرومندتر است. یا کسی نمی‌توانست به این جابه‌جاگیری عنایت کند که «گلسرخی» قهرمان پرشور و پاکباخته‌ای است اما شعرش هرگز به قدرت سرنوشتش نیست، بلکه به تبع از موقعیتش مطرح شده است. حتی در اوان انقلاب هم که باقر مؤمنی نظر جسارت‌آمیزی دربارهٔ داستانهای بهرنگی ابراز داشت، باز جنجال شد، و کسی زیربار نرفت. زیرا حقیقت شاعر و داستان نویس و... نیز صرفاً تابع حقیقت مبارزاتی او بود. در نتیجه هرگونه تردید در آثار او از هر بابتی، تردید در حقیقت خود او بود. و طبعاً به سود مخالفان او، به ویژه به سود رژیم به حساب می‌آمد. همچنان‌که اکنون نیز گروهی به ویژه در میان شاعران حکومتی هنوز همین گونه می‌اندیشند. و اگر کسی در کیفیت آنچه می‌سرایند نظری ابراز کند، به همان نسبتهای آشنا منسوبش می‌کنند. اگر کسی به خیلی از اینها بگوید آنچه می‌سرایید حتی به پای دستاوردهای زبانی دههٔ پنجاه هم نمی‌رسد، این نظر را توطئه‌ای علیه خویش می‌پندارند؛ و بیدرنگ لطمه یا اهانت به اعتبار و حقانیت خاص سیاسی و اعتقادی خود می‌انگارند. سیل نسبتها و اتهامها و توطئه‌ها و وابستگیها و... را بر طراح نظر جاری می‌کنند.

به هرحال بسیاری از شعرهای دههٔ پنجاه، بیشتر شعر «پاسخ» بود. بسیاری از شاعران از یقینها و یا یقین‌مندیهایی سخن می‌گفتند که جزء لاینفک آن «کل» و کل‌نگری رایج بود. و اساساً در عرصهٔ مبارزهٔ مشترک سیاسی کارآیی یا ضرورت داشت. و از همه بالاتر اینکه برای مخاطب نیز کاملاً آشنا و منتظره بود.

شعر و اندیشهٔ مقاومت در برابر دیکتاتوری البته ضرورت زمان بود. اما مانند خود مبارزه، و فرهنگ آن هم از مشکلات و پی‌آمدهای این ضرورت فارغ نمی‌ماند؛ و هم از ذهنیت ساری و جاری فراتر نبود. و اگر امروز به نقد و تحلیل آن می‌پردازیم اساس توجه بر نفی جنبه‌های منفی آن است. نه آن که در ضرورت و غرور حماسی آن تردیدی باشد. چنان‌که در هر دوره نیز که باز غرور حماسی ایجاب کند، از چنان گرایشی گزیری نیست. هرچند ممکن است این بار کیفیت و عمق و ابعادش متفاوت باشد، که حتماً خواهد بود. درست به همان گونه که اندیشهٔ سیاسی جامعه نیز متفاوت خواهد بود. همچنان‌که اساساً «دورهٔ درک اختلاف» با «دورهٔ درک اشتراک» متفاوت است.

ما اکنون، هم با پالودن ارزشها رویه‌روییم، و هم با دریافت ارزشهای مختلف. نه با نفی مکانیکی ارزشها. یا نادیده‌گرفتن و سبک شمردن آنها. ما امروز در همهٔ ابعاد هستی خود ناگزیر از نقد خویشتنیم. هیچ موقعیت ویژه‌ای هم مهم‌تر از درک انتقادی خودمان نیست. ذهنیت هنرمندان و اندیشه‌ورزان ما، دوران کودکی ذهن را پشت سر گذاشته است. در نتیجه از رویه‌رو شدن صریح اما مسئولانه، و سخت اما صمیمانه با خود، و گذشته و ارزشها و دستاوردهای خود، پروایی نیست. برای آنهایی هم که ممکن است از مقایسه و روشنگری و انتقاد سوء استفاده کنند، تره خرد نمی‌کنند. مهم ارتقاء سطح معرفت انتقادی ما نسبت به خود و دستاورهایمان است. و از همین طریق است که دریافته‌ایم که اگر ناگزیری ما در گذشته سرودن چنان شعرهایی و اشاعهٔ چنان اندیشه‌هایی بوده است، ناگزیری این ایام نیز سرودن شعرهایی دیگر و طرح اندیشه‌هایی است، که به طرح و بررسی گرایشها و برخی از ساختهای آن خواهم پرداخت.○

بهمن بازرگانی

هزارتوی حس و عشق

بررسی زمینه‌های فرهنگی بحران معاصر در رابطهٔ زن ـ مرد

رابطهٔ زن ـ مرد ماهیتاً چالش‌گر است و بسیاری از ویژگیهای حسی و عاطفی انسان در هر دوران تراویده از ذات این چالش است. این چالش در هزارتوی تاریک و وهم‌انگیزی رخ می‌دهد که زن و مرد، هر دو به یکسان، در آن گرفتار آمده‌اند. آن دو کورمال کورمال در پی راه رهایی‌اند. زمانی به هم می‌رسند. این یک آن دیگری را لمس می‌کند و با فوران همهٔ آن هیجانهای فروخورده در تنهایی و سکوت، به ناگهان چراغ گرم رهایی را در هستی او می‌یابد. در معجزهٔ شکوفای عشق، هزارتو به یکباره محو می‌شود. سرما و ظلمت نیز. در شادی و شگفتی درمی‌یابند که آن دو در گوشهٔ خلوتی از باغهای بهشت، به سائقهٔ عشقی از پیش مقدر همدیگر را یافته‌اند.

این شادی، اما دیری نمی‌پاید و رقص ریتمیک ازخودگذشتن برای پیوستن به آن دیگری قطع می‌شود. آن دو، دیگربار به هزارتو برمی‌گردند. به تاریکی و سرما نیز. و به این شهود دردناک و وهم‌انگیز می‌رسند که گویا علت و دلیل گرفتارآمده‌گی هریک در این هزارتو، آن دیگری است. شاید آن لحظهٔ چسبناکی که زن یا مرد به این کشف می‌رسد، دردناکترین لحظهٔ عمر او باشد.

هستی زنانه ـ هستی مردانه

درتمامی دوران میلیون سالهٔ عمر بشر، مرد و زن زیر تأثیر هستی‌های متفاوت نرینه و مادینه بوده‌اند. از پیش از تاریخ تاکنون، هستی بشری در دو نهاد متفاوت شکل گرفته و به موازات هم و نیز در تداخل با هم امتداد یافته است؛ هستی زنانه ـ هستی مردانه.

شگفتی در این‌است که آنچه موجب زایش و شکوفایی عشق، بین دو جنس می‌شود موجبات پژمردن و مرگ عشق را نیز فراهم می‌آورد. در شروع عشق، هریک آن دیگری را آرمانی می‌کند و همهٔ آنچه را که در رؤیای خلوت و سفید خویش دیر زمانی پرورده و به مهر سرشته، به آن دیگری نسبت می‌دهد. زن یا مرد از همان ابتدا آن دیگری را چنان می‌بینند که در پندار او است. ناب، مطلق، جاودانه نیک و بی‌هیچ تناقضی در حس و در کنش. این برخورد داغ شکست را از پیش بر پیشانی دارد. در جامعه‌هایی که مرد و زن امکان آمدوشد آزادانه ندارند، در



شروع برخورد دو جنس، **همیشه رؤیا، واقعیت را در چنبر** خود فشرده می‌دارد. به گونه‌ای که همین مرد یا زن واقعی، آنگاه‌که در هودج رؤیای آن دیگری لم می‌دهد، خودخواسته و با تمام وجود می‌خواهد که به قالب رؤیای آن دیگری درآید. کاری بسیار آسان، لذتبخش و شدنی در لحظه، و جانفرسا و ناشدنی در تداوم لحظه. برای اقلیتی که امکان آمد و شد آزادانه دارند، وضع خیلی فرق نمی‌کند. زیرا آنها نیز زیر تأثیر الگوهای رفتار جمعی هستند. پس در آمدوشدها نیز مرد یا زن، چنان نیستند که می‌نمایند. نه این‌که به ناراستی وانمود کنند. همهٔ این رفتارها به صورت از پیش معین شد، از روان جمعی به فرد دیکته می‌شود. اگر زنی بخواهد آنگونه که هست، صادقانه خود را نشان دهد به‌زودی انگ خواهد خورد و طرد خواهد شد. مرد نیز.

در جوامعی که دارای سنن دیرپای آمدوشد دو جنس هستند، رفتارهای نمایشی، در سیالیت آمدوشد اجتماعی رسوب می‌کنند. به تجربه به این نتیجه می‌رسند که اگر همان گونه که هستند خود را بنمایند، سوءتفاهم‌ها و مشکلات بعدی نیز کمتر خواهد بود. به همین‌جهت است که در جوامع غربی، ارتباط دو جنس در فضایی از صراحت و صداقت نسبی صورت می‌گیرد. مرد و زن، کم و بیش، احساس خود را همان‌گونه که هست بیان می‌کنند. در آنجا اگر مردی پایبند همسرش نباشد، اگر خود به اعتراف نیاید، دوستان همسرش او را آگاه خواهند کرد. در اینجا چنین نیست. زنی که شوهرش به او وفادار نیست، هر روز از مقابل صف نفوذناپذیری از دهانهای بستهِ عبور می‌کند بی‌آنکه یک تن، حتی برادر یا پدرش به صرافت این بیفتند که او را آگاه کنند. حتی زنان دیگر نیز در این صف دهان بسته‌ها می‌ایستند و با وسواس، مواظبت می‌کنند که این راز، به میان «بدخواهان» پرتاب نشود. در پشت این رازداری دسته‌جمعی، الگوهایی از رفتار زنانه، در پیش چشم اطرافیان آن زن قرار دارد که بر اساس آنها، نصیب زنِ به راز رسیده، چیزی جز رنجِ بیشتر نخواهد بود. اما اگر فیلمنامه را معکوس کنیم، مردی (شوهر، پدر، برادر) از میان این صف بیرون خواهد آمد تا لکهٔ ننگ بر شرف خانوادگی را با خون بشوید.

در این نوشته، تأکید بر تفاوت هستی زنانه و هستی مردانه، در فضای فرهنگی جامعه ماست. جامعهٔ ما داوران فرهنگی متفاوتی دارد که خود، به گروه‌های فرهنگی متفاوتی تعلق دارند. در نبود امکان تبادل اندیشه‌ها، هرگروه فرهنگی، در خلوت جمعی‌خویش، حرف خود را می‌زند. شگفتی در این است که گاهی در زیر تفاوتهای ظاهری، مفروضات واحدی دارند.

قوم‌گراها و تأکیدکنندگان بر اصالت فرهنگ‌آریایی [1] این نکته را ندیده می‌گیرند که پوششی که امروزه اسلامی می‌نامیم قبل از اسلام در ایران رایج بود. خانه‌نشینی زنها به‌ویژه در میان اقشار فرادست در ایران باستان عمومیت داشت. زن در دوران عادت ماهانه مجبور بود از همه دوری گزیند و تا «پاک» نشده بود با او مثل نجسها برخورد می‌شد، که حتی آب و غذای او باید از سوراخ بالای دخمه‌ای

(بدور از تماس با تابش مهر مقدس) بر او افکنده شود. باز این آریاگراها فراموش می‌کنند که آئین میترائیسم از قدیمی‌ترین آئینهایی است که به حداکثر ممکن، زن را در جامعه باستانی، از فراز به فرود آورده و با تقدیس قدرت بدنی و شکنجه‌های جسمانی (که خاص مردهاست) فاصلهٔ عمیقی بین زن و مرد کشیده است.

امروزه نوشته‌های فمینیستی [۲] مد شده است. و مردها برای روشنفکر نشان دادن خود سعی دارند بر پدرسالاری بتازند. در این نوشته سعی شده است در کنار خشونت جهان مردانه، انگشت بر خشونت پنهان و بی‌رحم جهان زنانه نیز گذاشته شود. و در کنار تأکید بر بیوفایی و غیرعاطفی شدن مرد، دروغ‌گویی، تظاهر و ریاکاری پرده‌درپردهٔ زن نیز نشان داده شود. مسئله این است که بفهمیم از دیرباز چه بلایی بر سر این جامعه، از زن و مرد، آمده است. قصد ما همدردی نیست و معتقدیم که در پشت شعار به‌ظاهر متمدنانهٔ «زنها مقدم‌اند» تحقیر زن و قبول ضمنی فرودستی زن، پنهان شده است. و آنگاه که برابری واقعی فرهنگی، اقتصادی، اجتماعی و حقوقی دو جنس تحقق یابد، دوران چنین تعارفها نیز به‌سر خواهد آمد. شاید بتوان گفت آنگاه که به زن احترام بیشتری گذاشته نشود آستانهٔ رهایی واقعی هر دو جنس فرارسیده است.

بسیاری از خصوصیات فرهنگی، نه ذاتی زن و نه ذاتی مرد است. اگر زن حسود می‌نماید، در همهٔ ادوار تاریخ و پیش از تاریخ، چنین نبوده است. آن (حسادت) تراویده از هستی فرهنگی زنانه، در روزگار استقرار و سلطهٔ مردسالاری (و یا به زبان رایج پدرسالاری) است. اگر مرد، بی‌احساس، خردورز، و «منطقی» به نظر می‌رسد، و اگر زن، عاطفی، حس‌گرا و «بی‌منطق» می‌نماید، به‌جهت این است که آنچه کلیت هستیِ فرهنگیِ مرد و زن را سمت و سوی می‌بخشید، یک هستی فرهنگی تاریخی، ورای وجود ظاهری هر یک است. هستی فرهنگی‌زنانه، شکل‌گیری روابط زن را در زیر سلطهٔ خود دارد و هستی فرهنگی‌مردانه، روابط مرد را تعیین می‌کند.

از این زاویه اگر به تنشهای فزاینده درون خانواده هسته‌ای [۳] نگاه کنیم، مسئله را به شکل متفاوتی خواهیم دید:

زن که زیر سلطهٔ فضای زنانه است، بی‌آنکه الزاماً آگاه باشد، مرد را با خود به درون این فضای زنانه می‌کشد. مرد بالعکس، بی‌آنکه اصراری در همراهی زن با خود داشته باشد به درون فضای مردانه کشیده می‌شود. برای مرد، آنچه واقعاً اهمیت دارد، قضاوت سایر مردها دربارهٔ توانائیهای فکری، بدنی، شغلی و مالی او و به‌تبع‌آن، وضع خانوادگی او است. و همهٔ این جریان به شکل پوشیده و پنهانی و اغلب ناخودآگاه و به‌صورت جریان آب در زیر انبوه کاه صورت می‌گیرد. قضاوت مردان دیگر، برای مرد، جایگزین قضاوت پدر برای پسربچه شده است. آنچه برای پسربچه اهمیت شگرف دارد، قضاوت پدر، نگاه پدر و نظر پدر است. پسربچه در خلوت خویش چنان رفتار می‌کند که مطابق رفتار پدر باشد. و پس از ورود به مرحلهٔ بلوغ و نوجوانی، جهان مردانه درکلیت خود جایگزین پدر می‌شود. نوجوان با شوریدن بر پدر، وابستگی شخصی



خود به پدر را درهم می‌شکند تا وابستگی به جهان مردانه را به‌جای آن بنشاند. در این‌جا تندیس پدر درهم می‌شکند تا نهادی مردانه جایگزین آن گردد. مرد، بعدها این نهاد را با خود به میان خانواده هسته‌ای می‌آورد و آن را چون شمشیری در رختخواب در میانه خود و همسرش قرار می‌دهد. و از آن پس همهٔ تلاش زن این می‌شود که ذهن مرد را از این فضا جدا کند. تا او را متوجه وجود واقعی و حسیِ خود کند. تا به او لذت تنها باهم بودن و جدا از همهٔ جهان‌بودن را بدهد. و زن به مرور در تلخی و یأس درمی‌یابد که مردی را که دوست می‌دارد، هرگز کاملاً در اختیار ندارد. مرد او را لمس می‌کند اما شناور در فضایی دیگر است. مرد با او گفتگو می‌کند اما فقط با بخشی از ذهنش. و زن می‌ماند و حسرت به دل، که مردش را از نظر ذهنی، تنها، عریان و بی‌تعلق به هرآنچه که جز به هستی دو جانبه‌شان مربوط است از آنِ خود کند.

جهان مردانه خودمحور است. چیزی که جهان زنانه هنوز فاقد آن است. روانکاوها در غرب بر عقدهٔ اودیپ و حسادت پسربچه نسبت به پدر تأکید کرده‌اند. در جوامع شرقی نیز پسربچه به پدر حسادت می‌کند اما او خیلی‌زود متوجه جهان مردانه می‌شود، پسربچه به مرور به‌طور حسی درک می‌کند که در ورای ارتباط پدر با مادرش، ارتباطی قوی‌تر، پدر را به نهاد مردانه پیوند می‌دهد و آنچه واقعاً اهمیت دارد این نهاد است. و این نهاد است که او درنهایت به آن تعلق دارد و باید جذب آن شود و با آن درآمیزد. برای دختربچه، پدر، نشانه‌ای از جهان خودمحور مردانه است. جهانی که او هرگز نمی‌تواند به آن تعلق داشته باشد. و از این‌روست که تصاحب پدر و رقابت با مادر و حسادت به مادر، و مهمتر از آن حسادت به برادر و به پسربچه‌ها با او می‌ماند. و او هرچه بزرگتر می‌شود این حسادت را بیشتر سرکوب می‌کند و آنچه امروزه سرکوب می‌شود فردا به شکلی دیگر، به صورت حسادت به همجنس، بسیار قویتر و سرکوب ناشدنی‌تر ظاهر خواهد شد. جامعه مردسالار معیارهای زیبایی‌شناسی خود را نیز به زنها القاء می‌کند و درواقع این معیارها می‌شود پیمانهٔ اندازه‌گیری خیر و شر و زیبایی و زشتی، در میان زنها و به توسط زنها و عامل تشدیدکننده و فعال و همه‌جا حاضر حسادت زنانگی.

این تحلیل اگر درست باشد، می‌توان گفت که دست‌کم در کشور ما، عقدهٔ اودیپ (حسادت پسربچه به پدر) [۴] در مقایسه با عقدهٔ اختگی [۵] (حسادت دختربچه نسبت به برادرش یا نسبت به پسربچه‌ها) کم‌رنگ‌تر می‌شود. پسربچه از کودکی، تمایز و برتری خود را نسبت به دختر حس می‌کند و این دریافت، نقش تعدیل‌کننده‌ای در حسادت نسبت به پدر بازی می‌کند. در کشور ما از دوران سلطهٔ میترائیسم [۶] زن در جایگاهی نبوده تا سزاوار عشق پرآوازهٔ مرد باشد. در ایران سده‌های میانه، مردها عاشق پسربچه‌ها می‌شدند و بازتاب این پدیده گاه صریح و گاه ضمنی در ادبیات سده‌های میانه، باقی است. توصیفهای بیروح و واقع‌گرایانهٔ سعدی از شاهدبازی، و غزلهای پر شور و به ظاهر عارفانهٔ وحشی بافقی در ادبیات، و اشاره‌های صریح یا ضمنی مورخین دربارهٔ عشق سلطان محمود به ایاز و شاه‌عباس به برادران شرلی و... همه به این پدیده اشاره دارند.

پسربچه از همان ابتدا، موقعیت برتر خود را حس می‌کرد، مادر را تحقیرشده می‌دید، مادری که حتی پسرش می‌توانست به او چنین و چنان بگوید. مادری که در سلسله مراتب احترام، در درون خانواده، به‌هرحال، بعد از فرزند ارشد ذکور قرار داشت.

اگر فردوسی به جای هومر، می‌خواست راهی پیش پای خواستگارهای سمج پنه‌لوپ [۷] با دوک نخ‌ریسی جادویی‌اش بگذارد، آنها را به کشتن تلماک [۸] رهنمون می‌شد. در فرهنگ ایرانی در نبود فرمانروا، کافی است که اولاد ذکور، به‌ویژه فرزند ارشد او را بکشی تا این سرزمین رام تو شود. همسر حکمران سابق، محلی از اعراب نداشت (و ندارد). در اسطوره‌های یونان، پسربچه اهمیت مادر را درک می‌کند زیرا در آن‌جا کسی فرمانروا خواهد شد که همسر مادر را بشود. یعنی فرمانروایی در گرو تصاحب مادر است. در تاریخ ایران شاه سایهٔ اهورامزداست و هر مردی در خانه خویش شاهی است. از میترائیسم به بعد در ایران، مرد را با خورشید هم هویت شمرده‌اند. سهراب به‌دنبال خورشید گم شده خویش است که به مسلخ می‌آید. برخلاف اسطوره یونانی، این‌جا، در اسطوره ایرانی، پدر فرزند را می‌کشد. اگر اصرار داشته باشیم به زبان فروید بگوییم، اینجا عقدهٔ اختگی دختربچه، مهمتر از عقدهٔ اودیپ پسربچه است. دختربچه، بی‌ارزشی مادر را درمی‌یابد و بی‌ارزشی جهان زنانه را لمس می‌کند. او درپی هم‌هویت شدن با جهان مردانه است. منبع پنهان و اولیه

حسادت زنانه، درواقع نه حسادت به مادر که حسادت به برادر و به جایگاه مردانه است. و این چیزی است که او هرگز به آن دست نخواهد یافت. در ترکی، ضرب‌المثلی برای تبدیل خاله به دایی با کمک احلیل جادویی است. دراین‌جا منبع حسادت زنانه، حسرت فروخوردهٔ دختربچه به برادر و جهان مردانه است. حسرت راه نداشتن به این جهان است.

شاید این عامل بتواند این پدیده را توجیه کند که زنهای سلطه‌جو و قدرت‌طلب ایرانی عموماً سردمزاجند. زیرا آنها از بچگی شاهد حقارت مادر بوده‌اند. درکنار قلدری و آمریت پدر و برادرها. برای آنها «هماغوشی» به معنای تحقیرشدن است.

در کشور ما، با طلوع کیش مهرپرستی، جنسیت زن، به نحوی، جزو پلیدی شمرده شد. در میترائیسم، تأکید بر اهمیت و ضرورت شکنجه و کارهای شاق بدنی به عنوان مشخصه و جزء اصلی آیین مذهبی، فقط به‌منظور پیاده گذاشتن زنها و فروکشیدن آنها از موضع رشک‌انگیز قبلی آنها بوده است. در رمز و راز و خشونت و شکنجه‌های آیین میترائیسم، مبارزه پیگیر مردها بر علیه زنهای باستانی را می‌توان دید. نبوغ مرد آریایی، آنگاه که به سرزمین ما رسید، توانست به بهترین وجه در تحقیر زنها به کار افتد.



از عصر سلطه میترائیسم تاکنون، زن، ایمنی و زندگی را در کنار مرد جسته است. بی‌وجود مرد، ایمنی در کار نیست. تصویر پدر، برادر، شوهر، ایمنی را القاء می‌کند. واقعیتهای زندگی تاکنون چنین بوده است. اما امروزه جهان پیشرفته در حال ورود به هستی جدیدی است که زن، با استقلال کامل اقتصادی در همهٔ ابعاد آن توان ایستادن روی پای خود را دارد. تمامی تمدن مرد محور بشری، تاکنون احساس ناایمنی را در زن القاء کرده است. هستی آینده اگر این احساس را در زن فروکاهد چه خواهد شد؟ احتمالاً مردمرکزی، در جهان زنانه نیز فروکش خواهد کرد.

جهان زنانه، به‌همین علت، تاکنون، در خود و برای خود نبوده است. جهان زنانه جهانی است مردمرکز، و به همین جهت است که وابستگی مرد به زن ضعیفتر از وابستگی زن به مرد است و تنها در آستانهٔ پیری و از کارافتادگی است که احساس ناایمنی در مرد نیز ظهور می‌کند و شدت می‌گیرد. و فقط پس از این مرحله است که مرد حساسیت زنانه پیدا می‌کند (اگر پیدا کند!)

هستی زنانه، دیگرگونه است. هر زنی می‌خواهد، مردی از جهان مردانه را برباید و با خود به درون جهان زنانه بکشاند.

هستی نرینه «خودایمن» است. آنچه مرد را به سوی جنس مخالف می‌کشاند، کشش جنسی و احساس زیبایی‌شناسی [9] است. از این‌رو، مرد و زن در سطوح متفاوتی از پتانسیل مهرورزی قرار دارند. و باز از آن روست که زن، در عشق، دور پرواز و پرکشش است و اغلب از مرد پیشی می‌گیرد. مداومت او در عشق نیز دیرپای‌تر از مرد است. اما آنجاکه پای ایمنی در کار است، اگر زن، در رابطه با مرد خویش احساس ایمنی نکند، درجات بالا و حیرت‌انگیزی از بی‌عاطفگی و «واقع‌بینی» را از خود نشان می‌دهد. و اگر این احساس ناایمنی به حدّ وسواس آزاردهنده برسد، زن، توانایی دوست داشتن را نخواهد داشت.

رویکردمرد به‌عشق، متفاوت است. مرد در پی هیجان است و گاه این هیجان، فقط در کنار خطر دست می‌دهد. هیجان مسابقه، رقابت میدان مسابقه، مرکز نمادین جهان مردانه است. در آن جا، هیجان احساس اصلی و حاکم است. حس برتری‌جویی بیننده، همزمان با آنِ قهرمان ارضاء می‌شود. هر دو به هیجان می‌آیند.

مسابقه نماد جنگ است. جنگی که از عصر نوسنگی تاکنون به عنوان عرصه‌ای صرفاً مردانه، میعادگاه مردها با شکست و پیروزی و میقات مرگ و هیجان بوده است.

هستی مردانه، در طول هزاره‌ها، خود را به طور کانونی، در کار، کار خشن، جنگ و مسابقه، نموده است. هیجان، احساس کانونی مرد است. هیجان احساسی است مردانه. با این‌همه، مرد، هیجان خود را فرومی‌خورد. این موجود خردورز، تحت‌تأثیر ارزشهای هستی خردگرای جهان مردانه، هیجان باطنی خود را به نمایش نمی‌گذارد و همهٔ جوش و خروش درونی، در پشت نقاب صلابت ظاهر فرومی‌ماند.

اوج‌گیری هیجان در زن، به گونه‌ای دیگر است. بدون ایمنی، زن به هیجان نمی‌آید، تشویش و اضطراب را می‌آزماید. [10] هیجان عشقی، در زن، در ارتباط نزدیک با احساس ایمنی است. احساس ایمنی در کانون احساس زنانه است و با این پیش‌زمینه است که مهرورزی در زن ظهور می‌کند و به اوج عاشقانه می‌رسد. مهرورزی در زمینه‌ای از ملاطفت مادرانه با مردی که احساس ایمنی می‌بخشد. جهانی فروشده در خود، کامل، بسته و خودکفا. در یک جمله «هزارتوی حس و عشق».

در این فضای درون‌گرای، علائم ناپیدا، حضور نامحسوس دارند. جهان تخیل، مقدم بر جهان واقعی است. ناگفته‌ها بر آنچه گفته می‌شود سنگینی می‌کنند. لحن کلام و خود گفتگو، بر آنچه گفته می‌شود مقدم است. و مرد، این را نمی‌فهمد. توجه مرد به موضوع گفتگو است. آن را پیش‌پاافتاده، غیر مهم و بی‌ربط می‌یابد و درنمی‌یابد که آنچه مهم است، نفس گفتگو در این فضای خصوصی است. گفتن، شنودن و آرمیدن در این پیلهٔ عاطفی که زن، به دور خود و او می‌تند.

خصلت جدّی کار و خشونت جهان مردانه، عادت و درک لذت گفتگوی بی‌هدف را از مرد گرفته است. زن، از نفس گفتگو با مردی که دوستش می‌دارد لذت می‌برد. مرد، خسته از این گفتگو، به روزنامه روی می‌آورد. این هووی روزمرهٔ همهٔ زنها. مرد، که به موضوع گفتگوی زن بی‌توجه شده است، وانمود می‌کند که گوش می‌دهد. اما به کار، به پول و به ماجراهایی که فردا درپیش دارد می‌اندیشد. زن، حضور غایب مرد را درمی‌یابد و از فشار دست، برای جلب حضور او کمک می‌گیرد و سپس این عادت او می‌شود. و مرد، که با گذشت زمان، نسبت به این سقلمه‌های دوستانه، حساسیت منفی پیدا کرده است، عکس‌العمل نشان می‌دهد ـ مردی که ناتوان از پایان دادن به این سقلمه‌هاست، به مرور، سلقمه زدن را می‌آموزد و این رفتار زنانه را به میان مردها می‌برد ـ رنجش این یکی، رنجش آن دیگری را افزون‌تر می‌کند و فضای صمیمی، تهی از دوستی می‌شود. و گفتگو به ندرت پیش می‌آید. ○

پاورقی‌ها:

۱ـ فراموش نکنیم که این تأکید از زمان پهلوی اول شروع شد، با تأثیر از «ناسیونال سوسیالیست»های آن زمان آلمان، و خواسته یا ناخواسته، درجهت سیاستهای انگلستان برای تفرقه‌افکنی میان عرب و ایرانی .

۲ ـ فمینیسم در معنی عام آن به معنای هواداری از حقوق زنان است.

۳ ـ خانوادهٔ هسته‌ای متشکل از مرد، زن و فرزندان غیرمستقل و وابستهٔ آنهاست.

۴ ـ دربارهٔ منشاء این واژه، به تحلیل فروید از نمایشنامه اودیپ شاه از ادبیات اسطوره‌ای یونان باستان مراجعه کنید.

۵ ـ به نظرات فروید مراجعه کنید.

۶ ـ کیش پرستش مهر.

۷ـ همسر پارسای اولیس در اودیسهٔ هومر. پنه‌لوپ که در ادبیات غربی سمبول باوفایی و پارسایی زن است در مقابل اصرار خواستگارها بیست سال روزها ریسید و شبها پنبه کرد زیرا قرار بود اگر بافتهٔ او تمام شود همسری برگزیند.

۸ ـ پسر ارشد اولیس.

۹ ـ شواهدی در دست است که پیش از عصر نوسنگی یک انقلاب فرهنگی رخ داده است. من آن را «انقلاب زیبایی‌شناسی» می‌نامم. از این دوره به بعد زیبایی به عنوان عاملی بنیادی وارد فرهنگ بشری می‌شود.

۱۰ـ اضطراب بره در محاصرهٔ گلهٔ گرگ.

تزوتان تودوروف

ترجمه‌ی م. کاشیگر

پیش‌درآمدی بر حقیقت‌نمایی

۱

روزی، پانصد سال پیش از میلاد، در سیسیل، دو نفر بگومگوی‌شان شد و کارشان به زدوخورد کشید. فردای آن روز، هر دو به دادگاه فراخوانده شدند تا محمکه در باره‌ی گناه و بیگناهی‌شان تصمیم بگیرد. اما چگونه؟ داوران زدوخورد را به چشم خود ندیده بودند و از این رو از حقیقت و چند و چون آن بی‌خبر بودند. حواس به‌کار نمی‌آمد و تنها راه، گوش سپردن به روایت هر یک از شکایت کننده‌گان از چگونگی زدوخورد بود. همین، وضع شکایت کننده‌گان را تغییر داد: هدف دیگر نه تعیین حقیقت (کاری ناممکن) و بل هرچه نزدیک‌تر شدن به حقیقت و القای آن بود، القایی که هرچه روایت زیرکانه‌تر می‌بود نیرومندتر می‌شد. شرطِ بُرد در محکمه آن‌قدرها حسن عمل نیست که حسن گفتار است. از همین رو افلاطون با تلخ کامی نوشت: «راستی هم که هیچ کس در دادگاه نگرانِ حقیقت نیست و همه فقط در فکر اقناع‌اند، اقناع نیز به‌جز القای امری حقیقت‌نما نیست.» بدین سان، روایت و گفتار دیگر به‌عنوانِ بازتاب ــ و آن هم بازتاب وفادار ــ رویداد اهمیت ندارند و ارزشی مستقل پیدا می‌کنند، واژه‌ها دیگر نه نام شفاف چیزها و بل کلیتی خودمختارند که از قانون‌های ویژه‌ی خود فرمان می‌برد و می‌شود آن‌را به خودی‌خود به داوری گرفت. ارزش واژه‌ها از ارزش چیزهایی که واژه‌ها باید قاعدتاً بازتاب آن‌ها باشند خیلی بیش‌تر است.

در چنین روزی در سده‌ی پنجم پیش از میلاد، شعور بر زبان، علم قانون‌های زبان ــ یعنی صنعت بیان [رتوریک] ــ و مفهومی به‌نام حقیقت‌نمایی زاده شد. در این میان، وظیفه‌ی حقیقت‌نمایی، پُر کردنِ خلاء میان قانون‌های زبان و آن چیزی است که تصور می‌شود ویژگی‌نما و سازندِ زبان است: مستند بودنش بر واقعیت. اندکی بعد، نخستین دستاوردهای کشف زبان چهره کرد: تئوری صنعت بیان و فلسفه‌ی سوفسطایی زبان. اما دیرتر و تا ۲۵۰۰ سال، کوشش‌ها شد تا کشف زبان از یادها برود و چنین وانمود شود که انگار واژه‌ها از نو فقط نام چیزها شده‌اند ــ آن هم نام‌هایی منقاد و سربه‌زیر. تا ۲۵۰۰ سال، واقعیت را دلیل کافی سخن خواستند و تا ۲۵۰۰ سال برای حق اندریافتِ زبان هر بار جنگ‌ها شد. ادبیات اگرچه نمادِ استقلال گفتار بود، اما نمی توانست تلقی واژه‌ها را به‌مثابه بازتاب چیزها در هم شکند. از همین رو، یکی از ویژگی‌های اساسی تمدن ما تلقی سایه‌وار زبان است: زبان، از دیدگاه تمدن ما، سایه‌ی آن چیزهایی است که بازتاب می‌دهد، سایه‌یی شاید چندشکل اما با شکل‌هایی همه پیامدِ مستقیم موضوع بازتابیده. اهمیتِ مطالعه‌ی مفهوم حقیقت‌نمایی نیز در این است که نشان می‌دهد آن‌چه بر گفتار فرمان می‌راند نه رابطه‌ی گفتار با موضوعِ گفتار، بل قانون‌های خاص ویژگی‌نمای گفتار است. هدف از این مطالعه هم‌چنین افشای آن وراجی‌های درونِ گفتار است که می‌کوشند خلاف این واقعیت را القا کنند. در یک کلام، مطالعه‌ی حقیقت‌نمایی به ما کمک می‌کند زبان را از بند شفافیتِ موهومی که برایش قایل می‌شوند بیرون کشیم و برای فراگیری چند و چون اندریافتِ زبان و هم‌چنین مطالعه‌ی شیوه‌های ناپیداشدنِ زبان ــ ناپیداشدنی همانند نامرئی شدنِ مرد نامرئی ولز ــ تلاش کنیم.

مفهوم حقیقت‌نمایی امروزه دیگر آن‌چنان رواج ندارد. آن‌را دیگر نمی‌توان در ادبیات علمی «جدی» یافت. اما این مفهوم هنوز در تفسیرهای درجه دو، در کتاب‌های درسی مدرسه‌یی و در آموزش و پرورش کاربرد دارد. برای نمونه به تفسیری بر عروسی فیگارو [*Le Mariage de Figaro*] اشاره می‌کنم. در این تفسیر که حرکت، حقیقت‌نمایی را از یاد می‌برد نام دارد[1] چنین می‌خوانیم: «کنت، در پایان پرده‌ی دوم، بازیل و گریپ ـ سولی را به دو دلیل مشخص به دهکده می‌فرستد: خبر کردن قضات و پیدا کردن 'دهاتی نامه' (...). کنت می‌داند که شِروبَن صبح در اتاق کنتس بوده است. بنابراین وقتی از بازیل به‌خاطر دروغ گویی‌اش توضیح نمی‌خواهد و او را با فیگارو که رفتارش بیش از اندازه دوپهلو می‌نماید مقابل نمی‌کند، کارش هیچ حقیقت‌نما نیست. این را نیز می‌دانیم ــ و این دانسته‌مان در پرده‌ی پنجم

تأیید می‌شود ـ که علت آشفتگی کنت وقتی پای کنتس به میان می‌آید این نیست که بی‌صبرانه منتظر ملاقات با سوزان است. بومارشه شخصاً از این ناحقیقت‌نمایی آگاه بود (و به آن در دست‌نوشت‌هایش اشاره کرده است) اما به درستی اطمینان داشت که هیچ یک از تماشاگران تئاتر متوجه آن نخواهند شد.» یا: «بومارشه خود به دوستش گودن دو لا برنلری می‌گفت: 'اشتباه‌های صحنه‌های شبانه چندان هم حقیقت‌نما نیست' و می‌افزود: 'اما کافی است از این امر خیالی ملغمه‌یی سرگرم‌کننده پدید آید تا تماشاگر آن را بپذیرد'.»

در تفسیر بالا، «حقیقت‌نمایی» در عام‌ترین معنای آن به کار رفته است یعنی «انطباق با واقعیت»: آن کردارها و رفتارهایی ناحقیقت‌نماست که امکان وقوع‌شان در دنیا نامحتمل باشد. اما کوراکس، نخستین تئوری‌پرداز حقیقت‌نمایی، از این هم فراتر می‌رود و حقیقت‌نمایی را نه وجود رابطه با واقعیت (هم‌چون رابطه‌ی میان حقیقت و واقعیت) بل وجود رابطه با آن چیزی می‌داند که اکثریت مردم آن‌را واقعیت می‌پندارد، یعنی با افکار عمومی. بنابراین، شرط حقیقت‌نمایی نه انطباق گفتار با آن چیزی است که گفتار به آن استناد می‌کند، بل انطباق آن با گفتار دیگری از گوینده‌یی ناشناس و نامشخص است. اما اگر در تفسیر بالا بیش‌تر دقت کنیم، می‌بینیم که، گذشته از افکار عمومی، بومارشه به چیز دیگری هم اشاره می‌کند که عبارت است از قاعده‌های ویژگی‌نمای ژانر تئاتر: «هیچ تماشاگری در تئاتر متوجه این نکته نمی‌شود»، «تماشاگر آن را می‌پذیرد»،... بنابراین، مسئله‌ی حقیقت‌نمایی مورد اشاره‌ی تفسیر بالا نه مسئله‌ی افکار عمومی و بل مسئله‌ی ژانر ادبی خاصی است که ربطی به ژانر بومارشه ندارد.

پس «حقیقت‌نمایی» چندین معنا دارد. این چندمعنایی بسیار ارزشمند است و نمی‌توان از آن گذشت. باید به تفاوتِ میانِ این معناها توجه داشت. یکی از نخستین معناهای پذیرفته‌شده برای حقیقت‌نمایی، وجود رابطه با واقعیت است. معنای دوم آن، معنایی است که افلاطون و ارسطو برایش قایل‌اند: وجود رابطه میان متن خاص مورد نظر و متن دیگری که عام و پراکنده است و افکار عمومی نام دارد. کلاسیک‌های فرانسوی معنای سومی برای این مفهوم قایل می‌شوند و آن این که حقیقت‌نمایی کمدی خاص خودش است و ربطی به حقیقت‌نمایی تراژدی ندارد. در حقیقت، همان‌قدر حقیقت‌نمایی هست که ژانر وجود دارد و دو مفهوم ژانر و حقیقت‌نمایی به یکی شدن گرایش دارند (پیدایش این معنای جدید گامی اساسی در کشف زبان بود: گذار از سطح روایت به سطح گفتار). یک معنای دیگر هم معنای مسلط امروزی این اصطلاح است: حقیقت‌نما آن اثری است که بکوشد به ما چنین القا کند که نه بر قانون‌های خاص خودش و بل بر واقعیت منطبق است. در این معنا، حقیقت‌نمایی نقابی است که قانون‌های حاکم بر متن بر چهره می‌زنند تا ما آن‌ها را به‌منزله وجود نوعی رابطه با واقعیت بپذیریم.

بیاییم و یک نمونه‌ی دیگر از این معناهای گوناگون (و سطح‌های متفاوت) را بررسی کنیم. این نمونه از کتابی است که بیش‌ترین تقابل را با وراجی‌های رئالیستی دارد، از کتاب ژاک قدری‌مسلک [Jacques le Fataliste]. دیدرو در هر لحظه از روایت بر همه‌ی احتمال‌هایی که در مقابلش قرار دارند آگاه است: روایت پیشاپیش تعین نیافته است و همه‌ی راه‌ها (مطلقاً) مناسب است. اما حقیقت‌نمایی نویسنده را وادار می‌کند که تنها یکی از این راه‌ها را برگزیند و بقیه را سانسور کند: «(آنان)... دیدند که مردانی مسلح به چنگک و چماق شتابان به سوی‌شان می‌آیند. شاید تصور کنید که این مردان همان آدم‌های مهمان‌خانه، نوکرها و آن راهزن‌هایی‌اند که حرف‌شان بود. (...) حتماً فکر می‌کنید که این ارتش کوچک به ژاک و اربابش حمله‌ور شدند، خون‌ها ریخته شد، ضربه‌های چماق بارید، تیراندازی شد و... این که چنین بشود یا نشود فقط دست من است. اما بدرود ای حقیقت داستانی، بدرود قصه‌ی عشق‌های ژاک. (...) ناگفته پیداست که من رمان نمی‌نویسم زیرا هیچ یک از آن چیزهایی را به کار نمی‌گیرم که رمان‌نویس حتماً به کار می‌گرفت. چه بسا آن کسی که آن‌چه را می‌نویسم حقیقت فرض کند کم‌تر از آن کسی خطا می‌کند که می‌پندارد افسانه می‌بافم.»

در این متن گزیده‌ی کوتاه به ویژگی‌نماهای اصلی حقیقت‌نمایی اشاره شده است. آن‌چه آزادی روایت را محدود می‌کند ضرورت‌های درونی خود کتاب است («حقیقت داستان»، «قصه‌ی عشق‌های ژاک»)، یعنی وابستگی آن به یک ژانر مشخص. هر گاه اثر از ژانر دیگری می‌بود، ضرورت‌های آن فرق می‌کرد («من رمان نمی‌نویسم»، «آن چیزهایی را به کار نمی‌گیرم که رمان‌نویس حتماً به کار می‌گرفت»). اما دیدرو در همان حال که آشکارا می‌گوید روایت تابع اقتصاد خاص خود است و کارویژه‌ی خاص خود را دارد، این نیاز را نیز حس می‌کند که بیفزاید: آن‌چه من می‌نویسم حقیقت است؛ اگر من فلان گسترش را برمی‌گزینم و نه بهمان گسترش را از آن روست که رویدادهایی که شرح می‌دهم چنین بوده‌اند. دیدرو ناگزیر با یک جمله ـ آن هم جمله‌یی که گفته‌ی قبلی آن را پیچیده‌تر (و در همان حال متقاعدکننده‌تر) می‌کند ـ آزادی را ضرورت و رابطه‌ی با نوشتار را رابطه‌ی با واقعیت جلوه می‌دهد. دو جلوه‌ی عمده‌ی حقیقت‌نمایی نیز همین‌هاست: حقیقت‌نمایی به منزله قانونِ مطلق و چشم‌ناپوشیدنی حاکم بر گفتار و حقیقت‌نمایی به‌منزله نقاب و نظامی از شیوه‌های صنعت بیان که می‌کوشد این قانون‌ها را همان چیزی جلوه دهد که بر آن استناد می‌کند.

۲

شوهر آلبرتا فرنچ به اتهام قتل معشوقه به اعدام با صندلی الکتریکی محکوم شده است. آلبرتا می‌خواهد او را نجات دهد و برای این کار باید قاتل حقیقی را پیدا کند. تنها سرنخ او قوطی کبریتی است که در محل جنایت پیدا شده و حرف اول اسم قاتل بر آن نوشته شده است: M. آلبرتا دفترچه‌ی یادداشت مقتول را پیدا می‌کند و به سراغ همه‌ی کسانی می‌رود که نام‌شان در دفترچه با M شروع می‌شود. قوطی کبریت مال نفر سوم است. اما آلبرتا به این نتیجه می‌رسد که این شخص بیگناه است و به سراغ چهارمین M می‌رود.

هم‌چنان که می‌بینیم، سازندِ فرشته‌ی سیاه [Black Angel]، یکی از گیراترین رمان‌های ویلیم آیریش، نقص منطقی دارد: اگر صاحب قوطی کبریت قاتل نباشد، سرنخ آلبرتا بی‌اعتبار می‌شود و امکانِ قاتل بودنِ چهارمین M همان‌قدر است که احتمال قاتل بودنِ هر یک از کسانِ دیگری که نام‌شان در دفترچه‌ی مقتول هست. از دیدگاه انتریگ، بخش چهارم رمان هیچ دلیل وجودی ندارد.

چگونه ممکن است آیریش متوجه این منطق‌ستیزی نشده باشد؟ چرا بخش مربوط به صاحب قوطی کبریت را پس از بخش‌های دیگر قرار نداده است؟ اگر آیریش چنین می‌کرد پیدا شدنِ صاحب قوطی کبریت چیزی از حقیقت‌نمایی بقیه داستان نمی‌کاست. پاسخ به این پرسش بسیار ساده است: نویسنده محتاج معماست و نباید تا آخرین لحظه اسم قاتل را بگوید. گذشته از این، طبق یک قانون عام قصه‌گویی، تنش باید همگام با پیشرفت زمانی قصه افزایش یابد: آخرین آزمون، پُرتنش‌ترین آزمون است و قاتل کسی جز آخرین مظنون نیست. اگر آیریش بخش مربوط به قاتل را پیش از بخش‌های مربوط به بقیه مظنون‌ها جای می‌دهد، به این دلیل است که می‌خواهد خود را از قید این قانون برهاند و مانع از آن شود که خواننده پاسخ معما را به سادگی دریابد. اگر آیریش آن‌چه را که در جهانِ داستانی حقیقت می‌نماید فرو می‌شکند، برای رعایتِ یکی از قاعده‌های ژانر و اطاعتِ از حقیقت‌نمایی رمان پلیسی است.

این گسست مهم است: تضاد می‌زاید و تضادزایی‌اش هم از فراوانی حقیقت‌نماها می‌گوید و هم از چند و چون فرمان‌بردنِ رمانِ پلیسی از قاعده‌های قراردادی خودش. این فرمان‌برداری نه تنها خود به خودی نیست که حتا رمان پلیسی می‌کوشد

چنین وانمود کند که تابع قاعده‌های قراردادی نیست و برای این کار، ابزار زیرکانه‌یی را به‌کار می‌گیرد. آن‌چه در هر گفتاری حقیقت‌نماست رابطه‌ی آن گفتار با قانون‌های حاکم بر آن گفتار است، اما حقیقت‌نمایی مضمونِ رمان پلیسی است. حقیقت‌نمایی نه تنها قانون که موضوعِ رمان پلیسی است. البته موضوعی واژگون، زیرا قانون حاکم بر رمان پلیسی، حقیقت‌نمایاندنِ ناحقیقت‌نماست. اما منطق ناحقیقت‌نمایی یا حقیقت‌نمایی واژگون نیز چیز تازه‌یی نیست و به اندازه‌ی بازاندیشی درباره‌ی حقیقت‌نمایی کهنه و قدیمی است. کوراکس و تیزیاس، ابداع‌کننده‌گان مفهوم حقیقت‌نمایی، می‌نویسند: «یک نفر قلدر ابزار مادی لازم را برای کتک‌زدنِ یک آدم ضعیف دارد. بنابراین، این که قلدر ضعیف را بزند از دیدگاه فیزیکی حقیقت‌نماست. اما از آن‌جا که قلدر می‌داند که اگر ضعیف را بزند همه به او سوءظن خواهند برد، چنین اتفاقی از دیدگاه روانی ناحقیقت‌نماست.»

در همه‌ی رمان‌های معمایی یک همانندی را می‌بینیم: جرمی روی می‌دهد و باید مجرم را پیدا کرد، باید از چند قطعه‌ی پراکنده و جدا از هم به کل رسید و آن را بازساخت. اما قانون بازسازی، قانون حقیقت‌نمایی متداول نیست و حتا عکس آن است: باید همه‌ی مظنون‌ها بیگناه از آب درآیند و همه‌ی بیگناه‌ها به مظنون بدل شوند. در رمان پلیسی، مجرم کسی است که مجرم به نظر نمی‌رسد. منطقی که کارآگاه در گفتار نهایی خود به‌کار می‌گیرد عنصرهای بی‌ارتباط با هم را به هم ارتباط می‌دهد، اما محمل این منطق نه حقیقت‌نماها که محتمل‌های علمی است. پاسخ نهایی معما باید هم محتمل باشد و هم ناحقیقت‌نما.

پاسخ معما، یعنی حقیقت، حقیقت‌نما نیست. گواه این ادعا انبوهی از انتریگ‌های پلیسی است که همه بر تنش میان حقیقت‌نما و حقیقت استوارند. این نهشت و پادنهشت در فیلم ورای هر شک منطقی [*Beyond a Reasonable Doubt*] فریتس لانگ به اوج می‌رسد: تام گارت می‌خواهد ثابت کند که حکم اعدام عادلانه نیست و خیلی وقت‌ها آدم‌های بیگناه محکوم می‌شوند. پدرزن تام گارت با او موافق است و تام با پشتیبانی او انگشت بر جنایتی می‌گذارد که پلیس نتوانسته معمای آن را حل کند. تام چنین وانمود می‌کند که قاتل کسی جز خود او نیست. زیرکانه در همه‌جا سرنخ بر جای می‌گذارد و سرانجام خودش موجبات دستگیری خودش را فراهم می‌آورد. تا این لحظه، همه‌ی پرسوناژهای فیلم بر این باورند که تام گارت قاتل است و تماشاگران می‌دانند که تام گارت بیگناه است: حقیقت ناحقیقت‌نماست و حقیقت‌نما حقیقت نیست. بعد دو واژگونی روی می‌دهد: اسنادی به دست دستگاه قضایی می‌افتد که بیگناهی گارت را ثابت می‌کند و در همین لحظه تماشاگر می‌فهمد که همه‌ی رفتارهای گارت به‌جز ترفندی زیرکانه برای پنهان کردن جرم نبوده و قاتل کسی جز خود او نیست. باز میان حقیقت و حقیقت‌نما طلاق کامل پدید می‌آید: این بار تماشاگران می‌دانند که گارت قاتل است و پرسوناژهای فیلم او را بیگناه می‌دانند. تنها در پایان فیلم است که حقیقت و حقیقت‌نما به هم می‌رسند.

این به‌هم‌رسیدن نیز به معنای مرگ پرسوناژ و مرگ روایت است. روایت تنها به شرطی می‌تواند ادامه یابد که میان حقیقت و حقیقت‌نما فاصله باشد.

حقیقت‌نمایی مضمون رمان پلیسی است. آشتی‌ناپذیری حقیقت و حقیقت‌نما قانون رمان پلیسی است. اما همین قانون ما از نو با حقیقت‌نمای دیگری مواجه می‌کند. با تکیه بر ناحقیقت‌نمایی، رمان پلیسی قانونِ حقیقت‌نمایی دیگری را می‌پذیرد که حقیقت‌نمایی ژانر خاص رمان پلیسی است. رمان پلیسی می‌تواند حقیقت‌نماهای رایج را نپذیرد اما در هر حال همیشه تابع حقیقت‌نمای دیگری خواهد بود. همین نیز زندگی رمان پلیسی را تهدید می‌کند: شالوده‌ی رمان پلیسی معماست و روشدنِ قانونِ آن به منزله مرگ معماست. واقعیت آن است که برای کشف مجرم به پیگیری منطق هوشمندانه‌ی کارآگاه هیچ نیازی نیست و شناختِ منطق بسیار ساده‌تر نویسنده کافی است: مجرم هیچ یک از مظنون‌ها نیست؛ مجرم کسی است که هیچ‌گاه در هیچ لحظه‌ی روایت در کانون توجه قرار نمی‌گیرد اما همیشه به شکلی با رویدادها در ارتباط است؛ مجرم کسی است که به هزار و یک دلیل ظاهراً اساسی اما در واقع فرعی محال است بالقوه مجرم باشد. از همین‌رو، کشف قاتل در رمان پلیسی چندان دشوار نیست. برای کشف قاتل نباید به حقیقت جهانِ داستانی توجه داشت و توجه به حقیقت‌نمایی کتاب کافی است.

در سرنوشت نویسنده‌ی رمان پلیسی چیزی طنزآمیز هست. چنین نویسنده‌یی همه‌ی آن چیزهایی را به ریشخند می‌گیرد که حقیقت می‌نمایند. اما هرچه در این کار موفق‌تر می‌شود، حقیقت‌نمایی تازه‌یی را نیز به همان میزان با قدرت بیش‌تری ایجاد می‌کند، حقیقت‌نمایی‌یی که متن او در زمره‌ی ژانر رمان پلیسی جای می‌دهد. رمان پلیسی تصویرگر ناب عدم امکان گریز از حقیقت‌نمایی است. هرچه از حقیقت‌نمایی بیش‌تر بگریزیم، سخت‌تر به زیر انقیاد آن می‌رویم.

البته این سرنوشت فقط مختص نویسنده‌ی رمان پلیسی نیست، سرنوشتِ هر لحظه‌ی هر یک از ماست. تازه وضع نویسنده‌ی رمان پلیسی از ما خیلی بهتر است. پلیسی‌نویس توانِ اعتراض به قانون‌های حقیقت‌نمایی را دارد و حتا می‌تواند از ناحقیقت‌نمایی قانون بسازد. اما ما هرقدر هم که قانون‌ها و قراردادهای حاکم بر زندگی پیرامون‌مان را بشناسیم، هیچ‌گاه نمی‌توانیم تغییرشان دهیم. ما ناچاریم با آن‌ها بسازیم و شناخت، سازش را دوچندان سخت‌تر می‌کند. کشف این که همان قانون‌هایی بر زندگی‌مان فرمان می‌رانند که بر صفحه‌های روزنامه‌ی فرانس-سوار حاکم‌اند، شگفت‌زا و تلخ است. با این کشف می‌فهمیم که توانِ تغییر این قانون‌ها را نداریم. علم بر این که آن‌چه دادگستری از آن فرمان می‌برد قانون‌های حقیقت‌نمایی است و نه قانون‌های حقیقت مانع از محکومیت نمی‌شود.

اما گذشته از این که قانون‌های حقیقت‌نمایی جدی و تغییرناپذیرند، گذشته از این که اجباراً با آن‌ها سروکار داریم، حقیقت‌نمایی نیز از هر سو در کمین ماست و ما را هیچ گریزگاهی نیست ـ درست همانند نویسنده‌ی رمان پلیسی. قانونِ سازنده‌ی گفتارمان ما را ناگزیر به رعایت حقیقت‌نمایی می‌کند. کافی است به سخن درآیم، گفته‌ام ناگزیر تابع قانونی معین خواهد بود و ناگزیر در چهارچوب حقیقت‌نمایی معینی جای خواهد گرفت، حقیقت‌نمایی‌یی که افشا (و طردِ) آن مستلزم به‌کارگیری گفته‌یی دیگر با قانونی ضمنی است. کافی است گفتارم به گفته درآید تا تابع حقیقت‌نمایی معینی شود. گفته نمی‌تواند، بنابرتعریف، سرتاسر ناضمنی باشد: اگر از گفته‌ام بگویم لاجرم نه از گفته‌ام که از گفته‌یی گفته‌ام که گفته شده است، از گفته‌یی که گفته‌ی خاص خودش بوده است و من از گفتنش ناتوانم.

قانون هندوی شناخت خود به‌خودی در موردِ گفته نیز مصداق دارد: «از بی‌شمار نظام‌های فلسفی هند که پُل دوسِن برمی‌شمرد، هفتمین نظام می‌گوید که من را نمی‌شود بی‌واسطه شناخت، زیرا 'اگر جان شناخت‌پذیر بود، برای شناختش به جانِ دومی نیاز می‌بود و برای شناختِ جانِ دوم به جانِ سوم'» (بورخس). قانون‌های گفتارمان نیز هم حقیقت‌نمایند (و حقیقت‌نمایی‌شان را از این دارند که قانون‌اند) و هم شناخت‌ناپذیر زیرا توصیف‌شان نیازمند گفتاری دیگر است. با نفی حقیقت‌نمایی، نویسنده‌ی رمان پلیسی حقیقت‌نمایی دیگری را می‌پذیرد که به‌اندازه‌ی حقیقت‌نمایی اول نیرومند است.

چنین است که متن حاضر نیز که درباره‌ی حقیقت‌نمایی است به نوبه‌ی خود حقیقت‌نماست و از حقیقت‌نمایی عقیدتی، ادبی و اخلاقی معینی فرمان می‌برد که موجب شده است امروز در باره‌ی حقیقت‌نمایی بنویسم. تنها چیزی که می‌تواند حقیقت‌نمایی گفتار را نابود کند، نابودی گفتار است. اما تصور حقیقت‌نمایی سکوت نیز چندان دشوار نیست... تنها نکته این که این چند جمله‌ی آخر به حقیقت‌نمایی دیگری تعلق دارند، اما حقیقت‌نمایی‌یی در مرتبه‌ی بالاتر که آن‌ها را به حقیقت شبیه می‌کند. اما مگر حقیقت چیزی است به‌جز یک حقیقت‌نمای دور و متفرق؟ ○

1. in Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, Les petits classiques Bordas, 1965.

محمد حقوقی

اشاره‌ای کوتاه به شعری دیگر



وفور ترکیبهای وصفی و اضافی بی‌مورد و نامناسب در شعر امروز، یکی از بارزترین نشانه‌های تخیّل بیمار و زبان عقب‌ماندهٔ شاعران امروز ماست. همان که «ازراپاوند» در دهه‌های اول این قرن به چگونگی آنها اشاره کرد: «واژه یا صفتی که چیزی را بیان نمی‌کند بکار مبر و از بکاربردن تعابیری مانند (*سرزمین‌های تیرهٔ آرامش*) برحذر باش. چراکه تصویر را گنگ می‌کند و مجّرد و محسوس را با هم می‌آمیزد. این کار ناشی از عدم آگاهی شاعر است بر این نکته که شیئی طبیعی خود تا اندازه‌ای گویاست.» نظری که محصَّل آن را می‌توان در جوهر این حقیقت جست که: وظیفه شعر روشن‌کردن فضاهای مبهم است و نه مبهم‌کردن فضاهای روشن، که صورت متحقّق آن بیشتر در آینهٔ زنگاری و تاری همین مضافٌ‌الیه‌ها و صفتهاست. ترکیبهایی که نمونه‌های پیچیده و تارکنندهٔ آن را حتی در شعر شاعران مشهور، ازجملهٔ اشعار سپهری نیز به وضوح می‌توان دید: «*تراوش سیاه نگاه*»، «*دیوار تشنهٔ روح*»، «*استخوان سرد علف*»، «*علفهای نرم تأمل*»، «*ارتفاع خیس ملاقات*»، «*شبنم ابتکار حیات*» و از این نوع بسیار. که همه و همه آمیخته‌ای است از معقول و محسوس و مجّرد و ملموس، و متأسفانه به انواع نازل‌تر و نامناسب‌تر آن در مجلات گوناگون در شعر شاعران جوان و ناجوان امروز بسیار می‌توان برخورد. اشعاری که اگر امضاهای آن برداشته شود، گویی همهٔ سرودهٔ یک شاعر واحدند. و البته یک شاعر بد. تا آنجا که می‌توان از هر قطعه‌ای بندی برداشت و با پیوندی راحت شعری بلند از آن بدست داد. کاری که در حوصلهٔ این یادداشت نیست.

و اما در حوصلهٔ این یادداشت هست که از شعر بیش از ده شاعر امروز در سه مجلهٔ «دنیای سخن»، «آدینه» و «گردون» سطر یا سطرهایی راکنار هم گذاشت و نشان داد که چگونه این ترکیبها ضمن حضور آزاردهنده‌شان زبان شعر هر یک را با آن دیگر به اشتباه می‌کشند. «*در ذهن آبهای کبود*»، «*در حصار ذهن خویش*»، «*از ذهن شاخه‌های زمان*»، «*از زخم بیدار شاخهات*»، «*بر تلخ‌خند شاخهٔ لخت*»، «***از بال پرندگان بشارت***»، «***تا در تگرگ ستارگان شادی***»، «***در نجاب خواب کودکانه***»، «***در گهوارهٔ سونات شرقی***»، «***برابر لوح عقیق منقّش***»، «***کلاف سمج صبر***»، «***ماه ستارگان همیشه عاشق***»، «***در مهتاب خاطرات دیرینه سیمرغ***»، «***و پشت شیشه‌های معبر خورشید***»، «***کنار ارتفاع زخم و لغزش ماریِ نسیم***»، «***گاو حاضر به شاخ بلاهت محض***» و امثال اینها بسیار. که ـ چنانکه می‌بینید ـ با اضافه روابط یاافعالی چند و چه بسا با افزودن یک فعل تنها، در آخرین مصراع از مصاریع متفرّق بالا به راحت و سهولت می‌توان به مجموع آنها به عنوان یک شعر مستقل اما بی‌معنی و بی‌ارزش نگریست. مصراعهایی که هر کدام از دو تا چهار ترکیب تشکیل شده‌اند. و همهٔ ترکیبها نیز بد، که جز نشانهٔ بیانهای شعریِ عقب‌مانده نیستند و جز از تخیّل بستهٔ شاعران در دایرهٔ محدود شعر آنان حکایت نمی‌کنند. زیرا چنین شاعرانی از آنجا که نه نیروی تفکر تازه دارند و نه بُرد تخیل سالم و لاجرم نه استطاعت دستیابی به دیگر اصلهای تعریفیِ شعر مثلاً شخصیت بخشی به اشیاء و حس‌آمیزیهای متعادل یا برخوردهای تازه با زبان یا تطابق منطقی بیانهای ذهنی و عینی، بدیهی است که توانایی خروج از این دایرهٔ محدود را نمی‌توانند داشت.

و اما با همهٔ این احوال، اگر با شعری برخوردیم پر از ترکیبهای متنوع و نه در حدّ متعادل نیز و درعین حال هم نه مشمول نظر «پاوند» آنگاه داوری چگونه تواند بود؛ حرف همینجاست.

● گیتی خوشدل، شاعری تکرو با مایه‌های شعری بسیار (و فقط مایه‌های شعری) و اندیشهٔ هندی ـ بودایی و ندا ابکاری با زبانی پاک و شعری منقّح و فرشته ساری با فضایی وسیع‌تر و بیانی ناپرداخته‌تر و نازنین نظام‌شهیدی با ذهنیّتی زنانه‌تر و فیروزه میزانی با زبانی بافته از کلافهای درهم،نگاهی دیگر و خاصّه ژیلا مساعد، که بر صندلی سیاه تنهایی زنانهٔ خود نشسته است و...

شعرنسرین جافری از این‌گونه شعرهاست. شاعری که در سال ۱۳۶۹ با انتشار مجموعه‌ای با نام «زخم سایه و بید»، شعری با فضایی دیگر (که ظاهراً هیچ نگاهی را نیز به خود معطوف نداشت) ارائه داد و سه سال بعد که شعرهای تازه‌اش را پیش من آورد و به زبان خود خواند و ازجمله سه شعری را که در همین صفحات می‌خوانید، مرا بیش از پیش به تفکّر واداشت. اشعاری که صرفنظر از ضعفهایی که دارد و حتّی در همین اصل «ترکیبها» نیز، امثال ترکیبهای بد و گنگ «یلدای شب سوسن»، «بساک ذرّتی روشن»، «مضرابهای قلب»، «کوچ تن»، «نبوت خیس تابستان» که آنها را می‌توان از نوع ترکیبهای مردود و مورد اشارهٔ «پاوند» بشمار آورد، اکثر ترکیبهای آن امثال «خواب اتم»، «سرنای سینه»، «ماهی بی‌کوک»، «فسفر تن»، «رمل هندسی آفتابگردان»، «آسیابهای نوری»، «جبهه‌های الکل»، «اسبان ماهواره‌ای»، «هستهٔ انتزاع»، «قارهٔ باروت»، «اسپری جادو»، «نگاتیو گلوی پرندگان»، «کودکان فلز»، «حوصله گندم»، «جشن عریان ستاره‌ها»، «داوود برکه‌های مفرغ»، «کلاف باران»، «آسمان بلوط»، «گیسوان تلخ» ازجمله ترکیبهایی هستند که جز اینکه از تخیلی نیرومند نشان دارند، با توجه به حرکت ذهن و خطّ اندیشگی ویژهٔ شاعر، اغلب صفتها و مضافٌ‌الیه‌های آن به سهولت و راحت، حضور ضرور خود را اعلام می‌کنند. و درحقیقت برخلاف مثالهای زبانشناسان امروز، غالباً نمونه‌های درست و پیشرفته از اصل «آشنایی‌زدایی» به اعتباز زبان شعرند. به ویژه اینکه در این میان امثال سطور «دوازده پرندهٔ زرد می‌چسبانم» یا «بی‌سیم‌ها از کار افتاده‌اند» یا «بیا از خطّ آهن فرعی بگذریم» یا «تمام روز غایب بودم»، و بخصوص نوع سطرهای «آه...داوود برکه‌های مفرغ بودم»، که جز اینکه حرکت سخت و سنگین آن ترکیبها را بر مدار ذهن خواننده یا شنونده، هرچه بیشتر سهل و سبک می‌کنند، انگار به منزلهٔ نیرویی هستند که ما را در خلسهٔ رؤیایی و کابوس شعر فرو می‌برند تا در سطرهای ترجیعیِ ساده و تکان‌دهندهٔ شعرها امثال «چرا اینهمه از من دوری» یا «قطاری در کار نبوده است هرگز» از این خوف به خود آییم و بیدار شویم. چراکه وقتی شعر جافری را می‌شنویم یا می‌خوانیم، سطرها چنان غافلگیر کننده‌اند و ترکیبها و تصویرها چنان به توالی و تواتر به گوش می‌خورند یا به چشم می‌آیند که جایی برای توقف به قصد توجه صرف به آنها نمی‌تواند بود. انگار قطاری است که بی‌هیچ ایستگاهی به سرعت می‌گذرد و ما در واگونی نشسته‌ایم که پنجرهٔ آن بسته است و به راستی اگر بتوانیم به حرکت تند قطار بیندیشیم، جز به اعتبار تکانهای شدید آن نیست که از «حال»های عصبی شاعر ناشی می‌شود و شدت همین «حال»هاست که هرازگاهی پنجره را می‌گشاید و ما را در نسیم مکرر و گاهگاهی «چرا اینهمه از من دوری» و «قطاری در کار نبوده است» در فضای محنت‌خیز و حیرت‌بخش خود درحالتی خلسه‌وار رها می‌کند و از خستگی ناشی از ازدحام آنهمه تصویر بیرون می‌آورد. انگار که شعر صفحه‌ای است گردان که با سطرهای ترجیعی، از دور خود می‌کاهد تا ما بتوانیم آنهمه تصویرها و حرفها را در حرکت و دور تند شعر نیز یکجا هضم کنیم. حرکتی که صرفاً در قدرت کشش شعر معنی می‌یابد و درحقیقت ناشی از تخیل نیرومندی است که اگر چه بیشتر از درون یک‌یک ترکیبها ساری می‌شود، اما تماماً نیز به حضور این ترکیبها منوط نمی‌توانند بود. زیرا وجود آنها در سطور گوناگون، اغلب به اعتبار مصراعهای خبری و سئوالی، با افعال و روابط ساده‌ای است که در جریانِ بهم‌آمیختهٔ اندیشه و احساس شاعر دردمند، خود به خود از حضور ضرور خویش دفاع می‌کنند. دفاع از جریان تند و ترد عروق و اعصاب ذهن شاعری که اگرچه می‌داند قطاری در کار نیست اما به فرمان ضربان نبض‌اش از خطّ آهن فرعی می‌رود و با واگونی که از پیچ انگور می‌گذرد، در جبهه‌های الکل به آخرین سرباز می‌رسد و آنگاه گرمتر از عطش در حسرت سپید مناطق حارّه گم می‌شود و درحین گمشدگی سرنای سینه‌اش را به روی جهان می‌گشاید و با دو ماهی بی‌کوک در مدّ کشتزار می‌دود و حتّی از لولای شکستهٔ ماه رد می‌شود تا با جاده‌ای که در دست دارد در پای روح «او» بنشیند و در کیهان پوستش ورق به ورق برهنه شود، و در همین حال به ماه سر نهاده کنار گیتار چشم بدوزد و ... که این همه کافی است تا ما به راحت حضور آنهمه ترکیب نو و تازه را در چنین سطرهایی که تماماً از اندیشه و احساس و تفکر و تأثر توأمان شاعر نشان دارند، بپذیریم. شاعری که از ابتدای زندگی بشر وقتی اولین احساس شعر را در خود کشف می‌کند، گویی در خوابی ژرف فرومی‌رود. خوابی با رؤیاها و کابوسهایی که به اندازهٔ همهٔ اعصار تاریخ ـ از ازل تا ابد ـ طول می‌کشد؛ تا آنگاه که از این خواب، که به خواب اتم پیوسته است برمی‌خیزد و حرکت خود را آغاز می‌کند. در فضای آنسوی سال ۲۰۰۰ گاهی که دیگر همه چیز به پایان رسیده است و همهٔ تصویرهای فضایی و کهکشانی آن در مدارهای قرن آینده چرخ می‌خورند. فضایی هولناک و وهم‌آمیز که آفاق آن همه در درون اوست. درونی با «فصل کهکشان»، «کیهان پوست»، «خواب اتم»، «رمل هندسی آفتابگردان»، «قارهٔ باروت»، «آسیابهای نوری»، «برفهای اتم»، «اسبان ماهواره‌ای»، «هستهٔ انتزاع»، «اسپری جادو»، «موجودات فضایی»، «منّجم تاریک»، «صورت فلکی» ...که همه و همه حاکی از ذهن پیامبرانه و پیشگویانهٔ شاعر از فضای بی‌زمانی است که در آن سرگردان است و سرگردانی او ناشی از توّهم آگاهانهٔ وی در حرکتی است که در حقیقت حرکت نیست. حرکت وهمناک از آغاز تا پایان عمر جهان، از آن زمان که شاعر، داوود برکه‌های مفرغ است و به بوی کلمات دست می‌کشد و کلاف باران را تا آسمان بلوط می‌برد و تا رسیدن به تکلّم ارغوانی خدایان پای هر بوته معنایی می‌کارد و در گیسوان تلخ «او»یی که دشنه در پیامش نشانده است به خواب می‌رود و باز با روح سیّال سیبی کال از خواب برمی‌خیزد. و در طول رویش رصدها میان رمل هندسی آفتابگردان در قارهٔ باروت چرخ می‌زند. قاره‌ای با بی‌سیم‌های از کار افتاده‌اش و اسبان ماهواره‌ای‌اش که چهارنعل از هستهٔ انتزاع می‌آیند و نیز اشیایش که در اسپری جادو به وهم سپید مبدل می‌شوند. و شگفتا که اینهمه را شاعر درحین دوران بر صفحه‌ای در چارراهی می‌بیند که دیرگاهی است در آن رسوب کرده است.

ملخّص کلام این که نسرین جافری از این دست کار و با چنین فضا به شعری دست یافته که اصلِ استقلال زبان و اصل اختصاص اندیشه در پرتو صناعت ویژه‌اش از مختصات کار اوست. شاعری دردکشیده که با چنان اضطراب و هولی شعر می‌نویسد و با چنان وحشتی در فضای شعر غرق می‌شود که انگار در قرن هولناک آینده پرتاب شده است. قرنی که زمان در آن ایستاده است و همه چیز بر مدار این توقف چرخ می‌خورد. توقف در همان قارهٔ باروت، با همهٔ آن ترکیبها و تصویرهای جادوییِ وهمناک که همهٔ آنها برای نخستین بارند که در شعر امروز رخ می‌نمایند و درواقع زبان شعر او را مُهر می‌زنند و جوهر اندیشگی ویژهٔ شاعر را از خلال آنها بازمی‌تابانند و در عروق سطرها و مصراعهای او به پیش می‌برند و ما را به قبول حرکت ساختاریِ ویژه (از نوعی که در شعر «فروغ»

می‌توان سراغ گرفت) وامی‌دارند. حرکت منطقی ذهنی که در آن دنیای شگفت، در عبور از درها یا مصراعها و راهها یا سطرهای شعر، کمتر از خطّ مستقیم منحرف می‌شود. و این را در تعقیب حرکت ذهن شاعر در یکی از این شعرها بیش از پیش به وضوح می‌توان دید.

چنانکه می‌بینید «*جوهر گندم را به آسیابهای نوری می‌برند*» اگرچه نخستین سطر یکی از این شعرهاست، اما درحقیقت نخستین سطر نیست بل نخستین سطر نیمکرهٔ روشن شعر است. گویی شعر به منزلهٔ کره‌ای است که شاعر از نیمهٔ تاریک آن رد شده است و اکنون با این سطر به نیمهٔ روشن آن پای می‌گذارد. جایی که بی‌سیم‌هاش از کارافتاده‌اند و شاعر را جز اینکه در خیال از خطّ آهن فرعی بگذرد و در جبهه‌های الکل به آخرین سرباز برسد، چاره‌ای نیست. بندی که به راحتی نشان می‌دهد که شاعر در مکانی سرگردان است که گویی همه چیز ویران شده و بر بادرفته است و او، اگرچه آگاهِ از کارافتادگی بی‌سیم‌هاست، اما به هرحال آنتنها را می‌چرخاند. مگر با چرخش آنها، فضای تارِ سفر صاف شود و غبار از صحنهٔ «دید» او برگرفته آید. اما دریغ که نه تنها چنین نمی‌شود (و البته نباید بشود) بلکه برفهای اتمی شاعر را غافلگیر می‌کنند. و او بیش از پیش به حقیقت این اتفاق پی می‌برد: به اینکه قطاری هرگز در کار نبوده است. و چه زیبا بند دوم با مصراع «*این واگون از پیچ انگور می‌گذرد*»، به پایان می‌رسد. و آنگاه در بند سوم با ورود «*اسبان ماهواره‌ای*» و اشیایی که در اسپری جادو به وهمی سپید بدل شده‌اند، فضای شعر وسیع‌تر می‌شود و ما به حرکتی که جز چرخشی بر صفحه نبوده است پی می‌بریم. صفحهٔ گردانی که شاعر در گردش بر آن همچنان ناچار از تماشاست: آنگاه که کالسکه‌ای را که از روی تپهٔ شب می‌آید، تماشا می‌کند و نیز مورچگان را که در مزرعه به خط ایستاده‌اند، و بعد فراز سرش را، آنجا که ماه کنار گیتار سر نهاده است. و چه تصویر نامنتظرانه و غم‌انگیزانه‌ای. آن هم در بهاری که در این دنیای وهمناک بی‌معناست و جز این که به ناگزیر بر ثبت آن دل بست راهی نیست. ثبتی که به نگاتیو گلوی پرندگان بازمی‌گردد. و یادمان نرود که این همچنان از چشم شاعری رسوب کرده در میان چارراهها‌ست و در میان بهار کاغذین، بهار بی‌موج در مردابی که موجودات فضایی‌اش صبحگاهان می‌دمند. و آنگاه بند بعد که همه‌چیزش بیش از پیش تأیید می‌شود. که اگر نسیمی از شرق می‌گذرد جز بر روی تکه‌ای کاغذ نیست. با تکه‌ای عکس، که نگاتیو گلوی پرندگان را دارد و دیگر هیچ. و بعد خطاب زیبای «*ای پرنده بالهایت نرسیده است هنوز* (نرسیده به معنی درنیامده و رشد نکرده و درعین حال مرادف کال و چه زیبا) و سرانجام بند آخر که شاعر از خود می‌پرسد این انزوا به کجا ختم می‌شود. و ما تازه می‌فهمیم که شاعرِ ماندگار در گوشهٔ نیم‌روشن ذهن خود، تمام روز در این تبعیدگاه غایب بوده است. تبعیدگاهی که منجّم تاریکش (و چه صفت مناسبی) آخرین ستاره را از بیخ گوش صورت فلکی برمی‌دارد. یعنی که همه‌چیز تمام. پایان سفری که شاعر را به بیان طنزی تلخ مجبور می‌کند: «*چقدر باید بروم از این آبادی*»؟. که باید پرسید کدام آبادی؟ آبادی یا ویرانی؟ آن هم از نظر مسافری که دیگر مضرابهای قلبش برداشته شده است.

نسرین جافری با همین چند شعر و شعرهای دیگری که این صفحات گنجایش چاپ آنها را نداشت صرف‌نظر از عیبها و نقصهایی که همهٔ آنها با توجه به استعداد او در آینده جای ارتفاع دارد، خود را به عنوان شاعری معرفی می‌کند که تخیّل او درحقیقت همان اندیشهٔ وی و اندیشهٔ وی همان تخیل اوست؛ با صناعتی از درآمیختگی ذهن و عین که موجد زبانی شده است که به هیچ زبان دیگری شبیه نیست. و این در میان اینهمه شعر که هر روزه در مجلات متعدد و متنوع می‌خوانیم، امتیاز کمی نمی‌تواند بود. و هم این امتیاز بود که مرا به نوشتن این اشاره موظف کرد. والاّ هستند شاعرانی در این چندسال اخیر، که هرکدام میزان توفیقهای نسبی خود را در خطوط تجربه خاص خود نشان داده‌اند و پس از این در جایی دیگر به مناسبت از آنها یاد خواهد شد. و اگر می‌گوییم جایی دیگر از آن روست که اینها همه شاعرانند و نه شاعرگان، که جای اشارهٔ کوتاه به کار آنها همینجاست. گیتی خوشدل، شاعری نکرو با مایه‌های شعریِ بسیار (و فقط مایه‌های شعری) و اندیشهٔ هندی - بودایی و ندا ابکاری با زبانی پاک و شعری منقّح و فرشته ساری با فضایی وسیع‌تر و بیانی ناپرداخته‌تر و نازنین نظام‌شهیدی با ذهنیّتی زنانه‌تر و فیروزه میزانی با زبانی بافته از کلافهای درهم نگاهی دیگر و خاصّه ژیلا مساعد، که بر صندلی سیاه تنهایی زنانهٔ خود نشسته است و می‌داند که زندگی‌اش اینک بر مداری خارج از حسّ واقعی‌اش می‌گردد و ضمن آگاهی به این که دیگر در هیچ آینه‌ای پیداش نخواهد کرد، نگران موقعیّت آن گروه از همجنسان خویش است که بر لبهٔ تندترین لحظات وجدان جهان ایستاده‌اند.

با اینهمه، شعر همهٔ اینان ـ جز به نسبت ژیلا مساعد ـ دست‌کم از نظرمن تکان‌دهنده نیستند. درست برخلاف شعر جافری که حرکت تصویرهای تازه و تند، در سراشیب مصراعهای متوالی او چنان تکان‌دهنده‌اند که حتی مرا از توجه به تسلط یا عدم تسلط او به زبان فارسی شعر منصرف می‌کنند.

و شگفتا که شعری که من از آن دفاع می‌کنم درست نقطهٔ مقابل شعری است که امروزه روز مورد اعتقاد من و نخستین مختصه‌اش زبان سادهٔ آنست. زبانی ضد استعاره و با شیوه‌های بیانیِ نزدیک به طبیعت کلام و حتی‌المقدور دور از موسیقی مصنوعی وزن یا تصنّع تناسب و اشتراک حروف. شعری که حرکت زبانی‌اش بر مرزی است که اگر قلابهای حساس و درعین حال ظریف جوهر شعر در شگرد و نوع کاربرد کلمات و ترکیبات نتواند آن را بگیرد، بیم آن می‌رود که هر آن در سراشیب نثر فرو غلتد، و اگر احیاناً استعاره‌ها و الیتراسیونهایی نیز در آن دیده می‌شود، به گونه‌ای است که ضرورت آن بر طبیعت سادهٔ کلام غلبه می‌کند. آنچنان که وقتی در یکی از شعرهای من سطری همچون «*خراب خنده و خاکستر*» دیده می‌شود، چه از نظر ترکیب و چه الیتراسیون، از این روست که شعر در مرگ مردی است که جز با «*خنده و خاکستر*» نمود و بودی نداشت. «خنده‌ای» که انفجار درون او بود و گویی تمام دره‌های جهان را می‌لرزاند و «خاکستر»ی که نمود بیرون او، و جز در کنار آن زندگی‌اش معنایی نداشت.

بنابراین توضیحات، اگر این مقاله بنا بر انگیزش شعر جافری نوشته می‌شود، جز به این علت نمی‌تواند بود که او مرا با فضایی دیگر جز فضای معمول و آشنای دیگر شاعران روبرو می‌کند. فضایی که نمایشگاه فردّیت و شخصّیت متفرّد و متشخص اوست. و این حتّی در کار شاعرانی که به شعری گهگاه «ساختمند» نیز نزدیک می‌شوند، نشانه‌های آن دیده نمی‌شود. و إلاّ بدیهی است که شعر او چه از نظر منطق نثری که بر آن فرمان می‌راند و چه از لحاظهای دیگر و ازجمله کمال «ساخت»، به ویرایش درخور و لازم نیاز دارد. اما این دلیل نمی‌شود که شعر او شعری ارزشمند، خاصه از نظر فضای تکان‌دهنده، به اعتبار حرکت‌اندیشگی شعر در عروق تصاویر تند و عصبی آن، بشمار نیاید. چنانکه هستند شعرهایی حتی از شاعران مشهور که تنها واجد «ساختی» حساب‌شده یا حساب ناشده‌اند، اما با توجه به ارزشهای همه‌جانبهٔ یک شعر، همطراز شعرهای موفق و مؤثر آن شاعران نمی‌توانند بود. و درواقع هم این نکته است که ما را به کشف این حقیقت دعوت می‌کند که آیا چه جادویی مؤثر و چه رازی والا در این اشعار تکان‌دهنده هست که در آن شعرهای «ساختمند» بی‌اثر و بی‌تکان نیست. زیرا درست است که اصل در هر شعر «ساخت» ویژهٔ آنست، اما «ساخت» در چه شعری و با چه بُرد تخیلی و چه صناعت خاصّی و چه بیان پیشرفته‌ای و چه زبان منحصری؟ و هم اینجاست که می‌توان گفت چه بسیار شعرهای کوتاه که جز «ساخت» تنها، هیچ یک از این امتیازها را ندارند و امروزه روز بیش یا کم نظایر آنها را در اشعار این و آن می‌توان دید. اما در مقابل فقط یک شعر که همهٔ این امتیازات را دارد جز آثاری بی‌جان و بی‌اثر و بی‌انگیزه هیچ نیستند. چراکه برای یک شاعر، با تربیت ذهنی مجرّب نوشتن دهها شعر کوچک «ساختمند» کاملاً ارادی است. اما نوشتن یک بزرگ، که صرفاً زادهٔ سیلان ذهن باشد، همیشه امکان‌پذیر نمی‌تواند بود. پس همیشه شعری بنویس که از آن نو باشد و دیگرانش نتوانند نوشت. جهانی بناکن در گسترهٔ فضایی نامحدود و نه کلبه‌ای در تنگجایی محدود. جهانی که نخستین شرط سیر، جاذبهٔ آنست. شعری که بر تو فرود آید و در ذهن تو ضبط شود. «ضبطی» قابل «پخش» و «پخشی» تازه و کهنه‌ناشدنی. و این یعنی شعری که هیچگاه تمام نمی‌شود. و همیشه‌اش می‌توانی دید و شنید و خواند. همچنانکه من، به این نقطهٔ پایان که رسیدم، باز با بستن یک چشم به معایب شعر جافری و گشودن یک چشم به

محاسن آن، در حرکت جاذب و جالب فضای تازهٔ شعر تا آخر کشیده شدم. و هربار با رسیدن به سطر «چرا اینهمه از من دوری» بر خود لرزیدم. و آنگاه به قصد این‌که بر غلبهٔ احساسات خود غالب آیم، یکبار دیگر مقالهٔ خود را از ابتدا تا انتها مرور کردم. و تصور می‌کنم که اگر شما نیز چنین کنید، همچون من به این اصل بیش از پیش اعتقاد خواهی یافت که این شعری است که از این پس بی‌امضاش نیز خواهی شناخت.

سه شعر از: نسرین جافری

شعر اول

جوهر گندم را
به آسیابهای نوری می‌برند
بی‌سیم‌ها از کار افتاده‌اند اینجا
بیا از خطّ آهن فرعی بگذریم
و در جبهه‌های الکل
به آخرین سرباز برسیم.
آنتن‌ها را که می‌چرخانم
برفهای اتم غافلگیرم می‌کنند
قطاری در کار نبوده است هرگز
این واگون
از پیچ انگور می‌گذرد.

□

اسبان ماهواره‌ای
چهارنعل از هستهٔ انتزاع می‌آیند.
و اشیاء در اسپری جادو
به وهمی سپید مبدّل می‌شود
قطاری در کار نبوده است هرگز
بگذار بچرخم بر این صفحه.
روی تپهٔ شب
کالسکه‌ای با طرح چارچرخ آبی می‌آید
و از بساک ذرّتی روشن رد می‌شود
مورچگان به خط ایستاده‌اند
در این مزرعه
و ماه سر نهاده است کنار گیتار
این ماهی مادون،
از ورای کدام صوت گذشته است؟

□

در نگاتیو گلوی پرندگان
بهار به ثبت رسیده است اینجا
و تومیان چهارراه‌ها رسوب کرده‌ای
برای همیشه.
با این بهار بی‌موج از کدام آبادی بگذرم؟

□

فرشتگان روشن
آیه‌های شرقی را
به گردن انداخته‌اند.
و موجودات فضایی
به رنگ صبح می‌دمند در این مرداب.

□

روی تکه‌ای کاغذ
نسیم از شرق می‌گذرد
قطاری در کار نبوده است هرگز
ای پرنده!
بالهایت نرسیده است هنوز.

آه این انزوا
به کجا ختم می‌شود؟
تمام روز غایب بودم
در این تبعیدگاه
و منجّمی تاریک
آخرین ستاره را
از بیخ گوش صورت فلکی برمی‌داشت.

□

مضرابهای قلبم را برداشته‌اند برای همیشه
چقدر باید بروم از این آبادی.

شعر دوم

با روح سیّال سیبی کال
از خواب اتم برمی‌خیزد:
سرنای سینه‌اش را
باز می‌کند به روی جهان
و با دو ماهی بی‌کوک
در مدّ کشتزار می‌دود.
دست می‌کشم به فسفر تنش
تمثیل‌های پرنده پای دلش تخم می‌گذارد.
در طول حسّ من رصد می‌شود

با هفت نت ویران خویش
و میان رمل هندسی آفتابگردان
در قارهٔ باروت چرخی می‌زند.
تا می‌نشیند پای تردیدش،
من روی هفت آسمان شانه‌اش
به خواب می‌روم؛
از لولای شکستهٔ ماه رد می‌شوم
سنج سیّار زنجره‌های بومی را
به فلق خونم می‌دوزم
و در یلدای شب سوسن
قطره
قطره
برگندم تنش می‌نشینم

شعر سوم

حواسم که در سئوال تنت می‌نشیند
روح آب
بر طناب آینه می‌لرزد
و کودکان فلز
از حوصلهٔ گندم بالا می‌روند
چرا
اینهمه
از من دوری؟
□
به حسّ عریان هر ستاره
دوازده پرندهٔ زرد می‌چسبانم
و ماه خنک
درکوچ تنم جاری می‌شود
به من بگو
میان لهجهٔ کدام گیاه
نشسته‌ای؟
که از جنوب غربت درختان،
باران
گذشته است.
□
آه
داوود برکه‌های مفرغ بودم

در این شب
که با عطسهٔ اولین گیلاس جهان
میان کتان زنگ
به بوی کلمات دست کشیدم
چرا
اینهمه
از من دوری؟
□
با سیبی آبی
کلاف باران را
تا آسمان بلوط بردم
وگرمتر از عطش
در حسرت سپید حارّه‌ها گم شدم
چرا
اینهمه
از من دوری؟
□
تا در تکلّم ارغوانی خدایان بنشینم
پای هر بوته
معنایی
کاشته‌ام
به من بگو
در برودت سپید کدام یاس
دشنه‌ای در پیامم نشانده‌ای
که میان گیسوان تلخت
به خواب رفته‌ام؟
آه
یک جاده در دستم بود
یک فصل ذرکهکشانم
و تا غروب پرندگان
از نبوّت خیس تابستان
می‌گذشتم
که پای روحت بنشینم
و درکیهان پوستت
ورق
به
ورق
برهنه شوم
چرا
اینهمه
از من دوری؟ ○



منوچهر آتشی

آوازهای هابیل

۱

حالا
می‌توانم روانه شوم
و می‌توانم ازاین کوچه‌باغ نور و نغمه و نومیدی
تا سایه‌های بنفش
یکنفس بدوم.
حالاکه آفتابی دارم در جامه
حالاکه آفتابی دارم در جان
باید روانه شوم
دنبال سایهٔ برادر سرگشته‌ام
در بیشه‌های تاریك
- که خون تلخ من آبیاریشان کرده است -
حالاکه می‌توانم

۲

تو خواب بودی من آفتابت را دزیدم
و بیشه‌هایت را از نور
خالی کردم.
حالا که از این راهکوارهٔ تاریك
به غار ابتدا برمی‌گردم
با جامه‌ای پُر خورشید
و اخترانت را
در بقچهٔ آبی سوراخ
به شانه می‌کشم
دلم گرفتهٔ اندوهی است
از خواب سرخ که برخیزی
چه خواهی کرد
با یادهای خالی بی خورشیدت؟

۳

در این سفر دشوار
پیراهنهای خونینم را، یکی یکی
به آفتاب و به باد بخشیدم
نفرتهایم را
پای درختهای کوهی چال کردم
و تکه‌های سرخ دلم را
به شاخهای گوزنان بستم
اکنون اما
عریان نمی روم
با این ردای بلند
کز زخمهابه شانه دارم
و سینه‌ای خالی
که بالهایم را سبکتر کرده است.○

فرشته ساری

تندیس شکستهٔ عطر

از این اتاق
به آن اتاق
میانهٔ راه سرگردانم
در آن دورتر
شاخه‌های خشک کاغذدیواری
در پاییز گل داد
و تندیس عطر
جان گرفت در اتاق
من آنقدر دور بودم از همه
و آنقدر نزدیک
که تپش‌های دلم
از ماهواره‌ها می‌گذشت
دو نوبت
سهره و چکاوک
خبرنامه‌ای معطر
مصور از پرواز و شکفتن
بر میز من می‌گذاشتند
و من با هر شعر
نام‌های ازلی را
به نامیده‌شدگان بر می‌گردانم
عالم آنقدر خلاصه بود
که چون صبح نخست
به من و تو بسنده بود.
از این اتاق
به آن اتاق
در تهی فاصله گم می‌شوم
خبرنامه‌های معطر
در ابرها، پاره‌پاره است
و سایهٔ قدیم من
لباسی تنگ.

آنجا
کوه ثانیه‌ها
آتشفشانش در خواب بود
گاهی، طعمی، ترانه‌ای
اسلاید دلتنگی محوی را
زیر نور دلم روشن می‌کرد
تا تمام دلتنگی
تابلوی تو شد
این‌جا.

اسم اعظم عشق بودم
که تمام اسرار
به نام من ختم می‌شد
اغراق عظیم شاعران
با من معنا می‌شد.

جهان به فرمان من بود
بر نوک انگشت اشاره‌ام می‌چرخید
می‌گفتم اسب شو
مرکب پریشان یالی
مهیای حضورم می‌شد
می‌گفتم باد شو
و هیچ نمی‌فهمیدم از سرگیجهٔ سفر
به ثانیه‌ای فرمان می‌دادم
بایست و فراخ شو
و من به قاب ثانیه می‌رفتم
همان تصویر ثانیه می‌شدم.

به دریا می‌گفتم
حوض حیاط ما شو
به ماهی طلایی می‌گفتم
خضر شو و از تاریکی لجن‌ها
بیرون بیا
ببخشا
اگر مجال تازه کردن آب را نیافتم
می‌گفتم
دهانت را بازکن
و یونس را
بر عرشهٔ کف دست من بگذار.

چه می‌گویم؟
وقت عبور از اتاقی
که کشتی خیال تو بود
به کوچه‌ای که به تو نمی‌رسید
رنگ روز را هم نمی‌دانستم
هوا، همیشه بارانی بود
و من مرطوب رؤیا
هیچ نمی‌دیدم اما
می‌دانستم یاس مغمومی

بر شانه‌های دیوار
به فکر عطر دوری
فرو رفته است.

هیچ چیز به فرمان من نبود
و اغراق خیال من
در بیت مهجور نسخهٔ خطی دیوانی
به انتظار کوشش تفسیری
خاک می‌خورد.

در این اتاق
در این نزدیکی
تو را گم کردم
آنجا
عطر تو تندیسی بود
که چون زنی مصمم به غبارشدن
جسمیتش را به بی‌شکلی هوا داد
تا در تصادفی محال
ذره‌هایش در همان ترکیب جمع شود.

در آن اتاق دور
قالیچهٔ سلیمان
پیش خیال من
بازیچه‌ای بیش نبود
عصای موسا
کلک من بود
به سطرهای سفید مرده که می‌زد
زنده می‌شدند
به کوه دوری تو که می‌زد
دل کوه می‌شکافت.

نه اینجا
نه آنجا
در جایی ، جای نمی‌گیرم
همان‌گونه که دریا
در چمدان‌های سفر
همان‌گونه که دلتنگی برای تو در تو
تو به وسعت حسی که به من رساندی
نمی‌رسی. ○

خرداد ۷۲

سه شعر از ایرج ضیایی

با اندکی آفتاب

ملافه‌ها در حیاط خاطرات را به باد می‌دهند
به برگها، به طناب، به آسمان، به پای پرندگان
ملافه‌ها در حیاط یکباره همه چیز را به باد می‌دهند
تا دوباره پُر شوند
اما صداهای دیگری با خود می‌آورند
صدای گارمان پدر
صدای پرندگان و زنگ دوچرخه
با اندکی آفتاب در شهرستانی بارانی
تا زندگیِ روزمره میان اشیاء
به تکرار نیانجامد

کودکان و آفتاب

چه زمانی به پیاده‌رو رسیدند و نشستند
چگونه از تاریکی خانه، پله، راهرو عبور کردند
خاطرات را پله پله ریختند و گذشتند
صبح
حصیربافان، نجّاران، تعمیرکاران
نگاهشان کردند
هیچ کس در هیچ خانه‌ای ندیده بودشان
زنان برای خرید روزانه از کنارشان گذشتند
بعد
در کودکان و آفتاب
صندلیهای کهنه حصیری
ناگهان جوان شدند

باکو، باکو

مهاجرِ جوانِ روسی
تسمهٔ چرمی گارمون را
بر شانه‌اش می‌آویزد و
می‌خواند:
باکو
عروسم را در پطروگراد دزدیدند
باکو
عروسم را در چرنوبیل کشتند،
صدایش
از میان کریستالهای چک عبور می‌کند
ویترین و اشیاء و کالسکه‌ها را دور می‌زند
به پیاده‌رو می‌رسد
میان برف می‌ایستد:
برف و صدا
دُور می‌شوند
دُور
دُور
آنجاکه پدر میان برف با پالتویِ بلند و
گالوش و گارمون ایستاده است
با صدای سال کهنه:
باکو
عروسم را در پطروگراد
باکو
عروسم را در چرنوبیل
باکو
باکو

دو شعر از کورش همه‌خانی

بریده‌های سمفونی

بریده‌های سمفونی
از دیوارِ همسایه به گوش می‌رسد

تامل شعله و سکوت شیشه
چراغ ستارگان بر سینه‌ی خیابان
وزیدنِ باد از مشرقِ درختان

اکنون گرمی خلوت‌گاهت
طعم ستاره و سیب می‌دهد

سحرگاه

سحرگاه
کنارِ پیراهنت
دامانِ باران را می‌گیرم
تا بر آنسوی دریچه آسمان
آوازِ آبی تازه‌ای
در انتظارت باشد.

هرمز علی‌پور

و کاغذها

از ارغوان و گل
گفتند و
زیاد هم
اما هنوز نمی‌رسید صدای روز
و شب به شکل افسانه
و یادم هست
من
نیز کمی کنار ارغوان خفتم
به غربتی کوچک
اما چگونه زنده‌ام؟
تا کنار این رود و
بال کبوتر و
بازوی ماه
از تو بنویسم
همچون جوانی‌ام
میان کاغذها

نوبت

گل‌های بسیاری، این رود کهنه برده‌ست
چون نرگس سیاه که جان به هم ریزد
چون بنفشه‌ای که قوس نازکی دارد

نوبت به ما رسیده‌ست اکنون
یعنی گل‌ها که دوست داریم.

بر راه من چرا تو سبز شدی؟
بر راه تو کور چرا نبودم من

چون آن درخت که قُمریان به مویه می‌بینند
در عصر خود نمی‌زیَم انگار.

سـرمـا

این جا همیشه حرفی سرد
نمی‌گذارد
که مطمئن شوم
از آمدن‌هایت.
زودتر اما بگویم و دور گردم
تو نیز
نام از بهار میار
که دیر می‌گردد
پیش از بهار
بیا و یاد بگیر تو راه این منزل را.
که سخت می‌سوزد
سرم
در این سرما

حافظ موسوی

بر شاخه تاب که می‌خورد....

۱

بر شاخه تاب که می‌خورد
انگشت‌های کودکیم
فواره می‌گشود
فواره باز که می‌شد
انگار سیب نه
انگار سرخ نه
انگار برف بود و
شعلهٔ انگشت

۲

پیشانی‌ام که خیس شد از حوله، گفت:
ـ تب کرده‌ای!...
و من هنوز می‌دویدم
خیس عرق شده بودم
و فاصله ـ فاصلهٔ اندک ـ
مثل همیشه کش می‌آمد و هرگز تمام نمی‌شد
و دست تا دراز که می‌کردم
بر شاخه‌ام
نه سیب
نه سرخ
انگار برف و
شعلهٔ انگشت....

۳

پاهام در نسیم حوله شناور بود
که چشم باز کردم و دیدم
با قامتی تمام
در برابر من ایستاده است
ـ: با یک سبد
که پر از سیب سرخ بود ـ
ـ: تب کرده‌ای! ...
و من نخواستم که بگویم
یا خواستم و نگفتم
هذیان تب که نه
رؤیای دیرمانِ همیشه است
امّا
امّا همیشه فاصله بد نیست
رؤیای سرخ سیب، گاهی
زیباتر است از سبدی سیب سرخ
باری
رؤیای بی‌تمام
انگار برف و
شعلهٔ انگشت...

هستی زنده و عبوسِ اکنون

پابلو آنتونیو کوادرا چهرهٔ سرشناس ادبیات نیکاراگوا است. در معرکهٔ پُرتنش زندگی سیاسی امریکای مرکزی که عرصهٔ گیرودار نبرد خودکامگانِ راست و انقلابی‌های چپ‌گرا بود، همه او را به حکمیت و داوری در نزاع‌ها می‌پذیرفتند. شاعری بزرگ است اما به سنّت «مدرنیستی» روبن داریو تعلق ندارد. او را می‌توان در چارچوب جنبش نیرومند «بومی‌گری» جا داد که آبشخور آن ژرف‌ترین و اصیل‌ترین سرچشمه‌های الهام شاعرانهٔ امریکای لاتین در مکزیک، پرو و اکوادور و دیگر کشورهای سرخپوست‌نشین است. سالها سردبیر پرآوازه‌ترین روزنامهٔ امریکای مرکزی یعنی La Prensa (مطبوعات) بوده است.

او هم مانند سه‌سار وایه‌خو، توان هنری خود را وقف شور و شوق شناساندن سرخپوست درون خویش به زبان اسپانیالی کرده است. از این رو در صف آفرینندگانی جا می‌گیرد که بی‌گمان ظریف‌ترین و اصیل‌ترین شعر «امریکایی» امریکای لاتین را آفریده‌اند. کوادرا، شانه به شانهٔ شاعران بزرگی چون وایه‌خو، خورخه کاره‌را آندراده، خواکین‌پاسوس، و اکتاویوپاس نمایش‌دهندهٔ توان فرهنگ پیچیده و سرشار «مس‌تیسو»ها است که تنها «فرهنگ»برخوردار از اصالت و سرزندگی شایستهٔ نام فرهنگ در نیمکرهٔ غربی است.

شادابی و نشاط شعر او حاصل تأملات احساساتی و رمانتیک در بارهٔ «گذشته سرخپوستی» امریکای مرکزی نیست، بلکه در هستی زنده و عبوس «اکنون» سرخپوستی ریشه دارد که در آن، گذشته همچنان با کارمایه‌ای شکوفان و تسخیر ناپذیر، هم از طریق شأن و حرمت بی‌مانند هنرهای باستانی پلاستیک و معماری و فرهنگ عامه و موسیقی و هم از طریق متن‌های نمایشی و شاعرانهٔ باستانی سرخپوستی به زندگی ادامه می‌دهد. کوادرا آنقدر از هنر سرامیک سازی باستانی کشور خود الهام گرفته است که شعرهای خود را « برای نقش کردن بر سرامیک » می‌سراید و برای تزیین مجموعه شعرهای خود نقش‌هایی بر گرفته از سرامیک‌های باستانی می‌کشد. کتاب شعر او، ماه و پلنگ در سال ۱۹۵۹ برندهٔ جایزه روبن داریو شد.

کوادرا میراث سرخپوستی امریکای مرکزی را به صورت موضوع باستانشناسی یا عکس‌های رنگی جلب سیاحان در نظر نمی‌گیرد. این میراث در نظر او زنده و در جوش و خروش است و برای دستیابی به راههای جلوه‌گری تلاش دارد. شعر او ترکیب خلاقی از گرایش‌های سیاسی و اجتماعی از یکسو و بیان انگیزه‌ها و الهام‌های امروزی با زبان اسطوره‌های باستان است. خودش می‌گوید:

« در این، راستا، میراث سرخپوستی را تنها اثری باستان شناختی نمی‌دانیم و بر این باوریم که این میراث در برگیرندهٔ حیاتی است که می توانیم از آن برای شناساندن خود به عنوان امریکایی بهره بگیریم. این آخرین گام، گامی دشوارست‌چون میراث سرخپوستی، در پوششی از رمز و راز پنهان مانده است.... نخستین وظیفهٔ من این بوده است که با هنر مردم باستانی نیکاراگوا آشنا شوم. برای دست یافتن بر همان روحیه و بینش هنری که اقوام باستانی کشورم بدان مجهز بودند، خود را در فرهنگ آنها غرق کردم و در نقاشی‌ها و مجسمه‌های آنها دقیق شدم. در شعرهای آنها به جستجوی شیوه‌های بیان کلامی برآمدم و حتا مایه‌ها و مصالح کار خود را از درون آنها بیرون کشیدم. بقیهٔ کار حاصل شکیبایی و پایمردی در مطالعه و عشق ورزیدن به پاسخ‌ها بود.»

در نمونه‌هایی که از مجموعهٔ **ماه و پلنگ** عرضه می‌شود، آمیزاک نیردهای فرهنگی و اجتماعی و سیاسی امریکای مرکزی و فصاحت و بلاغت و عواطف سنت بدوی را آشکارا می‌بینیم.

پابلو آنتونیو کوادرا

علی معصومی

تأمل در شعری باستانی

گل گفت : می‌شود پس از من
بویم بماند؟
پرسید ماه: می‌شود کمی‌نور
پس از رفتن بر جا بگذارم؟
انسان گفت : « نمی‌بینید من می‌روم
و پس از من
آواز من میان شما برجا است ؟»

درد، عقابی‌ست چسبیده به نام ما

درد من از آن کیست، که آن را
نمی‌پذیرم و باز از آنِ من است؟
بر پشت من عقابی‌ست
که چشمش هستی را
برنام من میخکوب می‌کند
و با همهٔ اینها، من آن دیگری‌ام که می‌گریزد از چنگال
این عقاب
عقابی بر دوش دارم
آزادی شکنجه‌ای است
میخ شده برگوشت تن من
چنگالش مرا به رفتن مجبور می‌کند
و خاطرم را آرام می‌کند که : زنده‌ام، اما
فریادش مرگ می‌آورد.

جهان، بشقاب گلین گردی‌ست

سرنوشتی موذی، زندگی ما را در ترسی
هر سو که رو می‌کنیم، پیچانده است
ددان در کمین خفته‌اند
خفاش در شرق
در کار تسخیر سایهٔ ماست
در غرب، تمساح
در کار کشف راز ماست
عقاب‌ها در جنوب
ردهای تاریخ ما را نابود می‌کنند
در شمال، پلنگ
ستارهٔ آیندهٔ ما را تعقیب می‌کند
آه، به من بگویید
چه کسی دل مرا در درون من،
پشتیبان است؟

تد هیوز، فرونام‌تر و چهره نماتر

«تدهیوز» شاعر مو سپید کردهٔ انگلیسی، در شهرت، فرونام‌تر از «الیوت» امّا در خصلتِ «معاصر بودن» چهره‌نماتر از اوست.

هیوز کارهای اولیّه‌اش را با مجموعه‌های «باز در باران» و «لوپرکال» آغاز کرد و در دههٔ هفتاد با کارهای تازه‌ترش درخشیدن گرفت و در این ادامه به سالهای هشتاد با انتشار چهار پنج مجموعهٔ دیگر در مقام استادهای بزرگ شعر انگلیس خود را استوار ساخت... از کارهای تازهٔ او خبرکافی در دست نیست و به طور کلّی این شاعر نزد ما و جهان پیرامونی مشابه ما کم‌شناخته است و شاید نخستین بار، به نام همسر «سیلویاپلات» شاعرهٔ معروف، معرفی شده است.

هیوز علاوه بر مجموعه‌های شعری، چند شاهکار باستانی رُم و لاتین را بازنویسی کرده و در ادبیّات کودکان هم آثار استقبال شده‌ای پدید آورده و نیزگزینهٔ شعر دو سه سرایندهٔ انگلیسی را با تفسیرهای خاصّی از خود تهیّه کرده است. ـ او در آفرینش مجدّد، سنجیده و منظوم «ادیپ» اثر «سنکا» به خاطر شیوایی و استواری کلام، نظر تحسین ادبای انگلستان را جلب کرده و این تقارن زمانی است که با انتشار مجموعهٔ شعری [کلاغ – روزگار و نغمه‌هایش] منتقد ادبی «گاردین» درباره‌اش نوشته است که «شعر انگلیس قهرمان جدید خود را یافته است و هم‌اکنون صفحه‌ای شعر، نوشته یا خوانده نمی‌شود مگر اینکه شبحِ «کلاغ...» سایه‌ای بر پهنای آن افکنده باشد.»

از خصایص «هیوز» دید وسیع و احساس تازه و پرداخت عمیق و مفصّل او دربارهٔ چیزها؛ گیاهان و جانورانِ نه‌چندان مأنوسی است که در شعر دیگران بخصوص ما، بیش از حدّ یک تمثیل، یا تشبیه کوتاه التفاتی بدانها نشده است. فی‌المثل او در خصوصِ یک بوته سرخس تالاری بدان فراخنایی سخن گفته است که همگنانش دربارهٔ باغی یا بیشه‌ای... و همین جا می‌توان گفت که شاعرانی مثل هیوز و پاز و ریتسوس برخلاف اصطلاح متداول، افقهای ناشناخته را تعریف نمی‌کنند بلکه معّرف ناشناخته مانده‌های همین افقهای عادی هستند.

باری بجاست که از «تد هیوز» و همانندانِ او بیاموزیم که رجزخوانیها و رازجوییهای کاذب حتّی دیگر قدرت فریفتن مداوم خود ما را ندارند تا چه رسد به مخاطبان آگاهمان که نه با ساعت شمّاطه‌دار بَل با ناقوس شماتت بار قرن، بیدار شده‌اند!

....، و حال از خوانندگانِ خود پوزش می‌طلبیم که با اینهمه تعریفِ لاف‌نما، هنوز نمونه‌های حجّت‌واری از کارهای شاعر معّرفی شده را ارایه نداده‌ایم امّا امیدواریم که ما و همکوشانِ دیگر از این لازمِ واجب‌گونه باز نمانند.

تِد هیوز

مفتون امینی

راست اینکه:

آدم سیب را خورد
حوّا آدم را خورد
مار، حوّا را خورد



آنگاه، مار...

نه!
مار، حوّا را نفریفت
که سیب را بخورَد
این ـ بسادگی ـ
[آراستنِ بهتانی‌ست



آنگاه
مار [این رودهٔ سیاه]
فرو بُردهٔ خود را بر خاکِ پردیس بالا آورد
و چون
عتابِ آرامِ خدا را شنید
لوس‌وارانه،
در لبخندِ سبکی واخزید...

داستان مردان تمدن کلده

شهرنوش پارسی پور

تمدن کلده از آن نوع تمدنهایی بود که حالت صحرایی دارند. از این رو هنگامی که مردی در آنجا به دنیا آمد که تار می‌زد آنها تصمیم گرفتند او را بـه ادارهٔ منابع طبیعی موزه‌ها معرفی کنند. چون او به همراه مُهرها، سیلندرها، کتیبه‌ها و کاشی‌ها جزو منابع طبیعی تلقی می‌شد. بگذریم از آنکه در این تمدن جـنگل وجـود نداشت، چون در آن صورت ممکن بود او را به ادارهٔ مراتع طبیعی معرفی کنند. از این گذشته او همسایه‌ای داشت که ریشش را نمی‌تراشید، و رئیس موزه مردی بود که ریشش را می‌تراشید.

نحوهٔ زندگی ایـن مـرد شـریف بـدین‌گونه بـود: صبحها از خـواب برمی‌خاست و دست و رویش را می‌شست و ریش می‌تراشید. هفته‌ای سه روز دوش می‌گرفت. (چون تمدن کلده از بی‌آبی رنـج مـی‌برد). بعد صبحانه می‌خورد: نان و پنیر و چای. لباسش را می‌پوشید، سوار اتوبوس می‌شد و اقبالش چنان بلند بود که اتوبوس از در خانهٔ او حرکت کرده، در بـرابـر ادارهٔ موزه توقف می‌کرد. ایـن مسـئلهٔ بسـیار مـهمی است. چون در این تمدن مردم برای سـوار شـدن در اتوبوس سـر و دست یکـدیگر را مـی‌شکنند و حـتا گاهی بحث فلسفی می‌کنند، اما مرد تارزن همیشه در جایی سوار اتوبوس می‌شد که معلوم نـبود بـه چـه دلیلی خلوت است. در این صورت عجیب نخواهـد

بود اگر تصور کنیم که او گاهی حتا صندلی هم برای نشستن پیدا می‌کرد. همیشه بعد از رسیدن به موزه از برابر در اتاق رئیس رد می‌شد و چون هر چه زودتـر می‌رفت رئیس زودتر آمده بود، به او سلام می‌کرد و خجالت زده و پریشان به سوی غرفهٔ خود مـی‌رفت. بعدها کشف کرد که رئیس بطور کلی در موزه زندگی می‌کند و هیچگاه هم از اتاقش خارج نمی‌شود. کشف بعدی باعث شد که مرد تارزن از دلهره و وسـوسه و اضطراب بیرون بیاید: رئیس در حقیقت یک مومیایی بود که مردمان تمدن کلده او را از مردمان کشور مصر خریده بودند و جهت عبرت سابرین در غرفه‌ای شبیه به اتاق گذاشته بودند. هنگامی کـه مـرد تـارزن ایـن مسئلهٔ عجیب را کشف کرد به خـودش گـفت: حـالا یک پدری از مصریها دربیاورم که حظ کنند. اما فعلاً تا پدر مصریها را دربیاورد، می‌رفت به طرف غرفه‌اش. در پشت غرفه، در یک پستو، کت و شـلوارش را در می‌آورد، یک شلوار محلی می‌پوشید و یک پیراهـن ویژهٔ روستائیان کلده. تارش را به دست می‌گرفت و به داخل غرفه می‌رفت و روی تشکچه‌ای می‌نشست و در حالی که متظاهر به تارزدن می‌شد خودش را میخ می‌کرد. در نتیجه خارجیها می‌آمدند و از برابـر او رد مـی‌شدند و گـاهی صـدای آنهـا را از پشت شیشهٔ جعبه‌آینه می‌شنید که می‌گفتند: اوه، تمدن کلده چقدر بزرگ است! و او لذت می‌برد، گرچه هرگز خارجیها را نمی‌دید، چون سرش پـایین بـود و مـثلاً داشت تـار می‌زد. یک روز تصمیم گرفت به جایی که مستقیم به تارش نگاه کند با سر بالا تار بزند تا هم متمدن باشد، هم تار بزند، هم خـارجیهـا را ببیند. عـلت ایـن کـار عجیب این بود که صبح آن روز خانمش به او گـفته

بود: تو بالاخره هیچ پُخی نمی‌شوی! و خیلی بـه او برخورده بود.

مرد تارزن متوجه گردید که خارجیها هم متمدن به نظر می‌رسند و برای متمدن بودن بـه هـیچ وجـه ضرورتی وجود ندارد که انسان در یک غرفه بنشیند. از این روی در وقت ناهار از جای برخاسته، خستگی پاهایش را گرفت و به سراغ رئیـسش رفت. ایشان هم از غـرفه بـیرون آمـده و در پسـتوی پشت آن ظـرف آبگوشتی را که خانمش صبح همراه او کرده بود روی آتش گذاشته بود و حـالا داشت در کـاسه نـان تـرید می‌کرد. مرد تارزن را که دید گفت:

بفرمائید هم‌سفره بشویم. بـه انـدازهٔ هـر دومـان هست. تارزن بی‌تعارف شریک او شد و گفت: آقـای رئیس، خارجیها هم به نظر متمدن می‌آیند. به همین جهت من تصمیم گرفته‌ام یک کامپیوتر بخرم و آن را به یک سـاز الکـترونیک وصـل کـنم و سـپس سـاز الکترونیک، کامپیوتر و تار خودم را در یکدیگر ادغام کرده و پس از ارسطو و فارابی که معلم اول و معلم دوم بودند، معلم سوم بشوم. رئیسش کـه داشت بـا طمأنینه لقمهٔ بزرگی را می‌جوید گفت: شما بـراسـتی ابلـه هسـتید! از آنجایی که خر لنگ منتظر هُش است تارزن از جای برخاسته و گفت: من به دنبال سرنوشتم می‌روم.

در مورد سرنوشت مرد تارزن بـاید بگـوییم ایـن سرنوشت شباهت زیادی به برگ انجیر داشت: پـهن بود و مسطح و همانند تمدن صحرایی کلده فاقد تپه و ماهور بود. از این روی این بیچاره هر چه دور و بر سرنوشتش مـی‌گشت آن را نمی‌یـافت: درست مـثل کسی که در غار می‌باشد و دنبال غار بگردد. ایشـان حتا برای اثبات صـداقت خـود زنش را طلاق داد، یکبار هم تصمیم گرفت از طبقهٔ پنجم آسمانخراشـی که در آن زندگی می‌کرد خود را به پایین پرتاب کند، اما هیچ فایده‌ای نداشت. حالا یک کامپیوتر خریده بود و یک ساز الکـترونیک و آن‌دو را بـه هـم وصـل کـرد. دستگاهها را طوری به هم ربط داده بـود کـه نـوایـی بسیار عجیب از آنها برمی‌خاست. سپس در میانهٔ این

نوای عجیب تار می‌زد. تار را به نحوی کوک کرده بود که صدای کامپیوتر می‌داد. از کامپیوتر صـدای سـاز الکترونیک برمی‌خاست و از ساز الکترونیک صدای تار. در میانهٔ این همهمه و آشوب روزی روی صفحهٔ کامپیوتر یک موشک پیدا کرد با ردیاب به دنبال آن افتاد و به امریکا رسید.

در فرودگاه یکی از دوستانش به استقبال او آمده بود تا در سریع‌ترین زمان ممکن او را با مسایل مربوط به موسیقی آشنا کـند. دونـفری بـه یک دیسـکوتک رفتند و حتا موفق شدند با یک دختر موطلایی آشنا شوند و مدتها با ضرباهنگ بانجو رقـصیدند. بـعد او مدتی در کنار خیابانها تار زد و پول جمع کرد. مدتها نیز در پیاده روهای خیابانهای شهر نیویورک سفیل و سرگردان بود. یکبار هم موفق شد در یکی از شهرهای حومهٔ لوس‌آنجلس خانه‌ای بخرد و به مدت سی سال وامدار بانک شود. حتا دوباره ازدواج کرد و دو بـچه پیدا کرد. هشتاد و سه قطعه موسیقی ترکیبی ساخت و همهٔ آنها را به ثبت بین‌المللی رسانید. به دیدار فیلم بربادرفته رفت و از خـودش بـدش آمـد و تـصمیم گرفت زنش را طلاق داده و او را از شر خودش راحت کند.

در حـقیقت مشکـل اصـلی او ایـن بـود کـه نمی‌دانست به چه چیز باید ایمان داشته باشد. همین مسئله باعث بی‌هویتی او شـده بـود، از آن گـذشته غرفه‌اش را از دست داده بود و تازه توجه نداشت که سـرنوشتش بـرگ انـجیری است. بـه هـمین جـهت هنگامی که عاملی پیدا کـرد تـا سـاخته‌های او را از طریق کمپانیهای بزرگ دست‌اندرکار موسیقی عـرضه کند دیگر خیلی دیر شده بود و او داشت سلانه سلانه به سوی تمدن کلده بازمی‌گشت، و حالا نمی‌دانست جواب زنش را چه بدهد و چگونه از او بخواهد کـه دوباره با هم ازدواج کنند. همچنین دیگر روشن نبود که آیا ادارهٔ منابع طبیعی موزه‌ها دوباره او را استخدام خواهد کرد یا نه. بدترین بخش حادثه هنگامی بود که خارجیها از پشت غرفه دیگر او را به عنوان یکـی از منابع طبیعی نمی‌دیدند، بلکه پا را از گلیم خود فراتر گذاشـته و مـوسیقی نـوین او را ارزیـابی مـی‌کردند. می‌شنید که می‌گفتند: لطفی ندارد! ابتکـاری نـیست! حوصله سر برنده است! بدتر از همه این که یکی از بدجنس‌ترین و شرورترین کارمندان موزه مخفیانه به موزهٔ تمدن تپه‌های سیلک نامه‌ای نوشته و ادعا کرده بود که تارزنها جزو ابوابجمعی تمدن تپه‌های سیلک بوده و کوچکترین ربطی به تمدن کلده ندارند. از آن سو اهالی تمدن سیلک که مملو از تارزن بودند ایـن بحث فنی را تا دامنهٔ تمدنهای پارینه‌سنگی پیش برده و می‌کوشیدند او را به آغوش تمدن کنعان بیندازند.

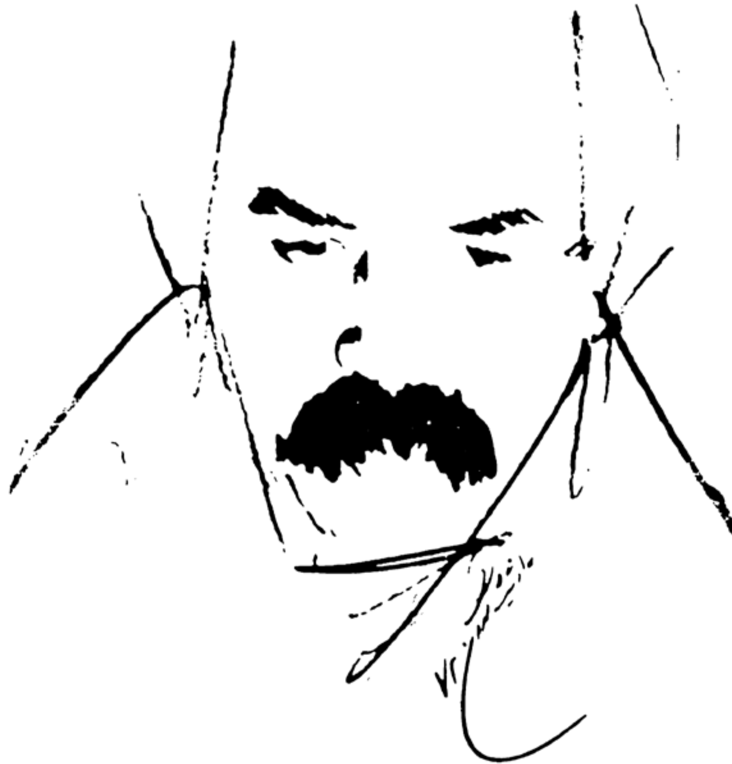
مرد تـارزن بـراسـتی حـوصله‌اش سـررفته بـود. بنابراین یک روز به کوه رفته و غاری کشف کرد.

امروزه این غار به نام خود او در تمدن کلده ثبت شـده و هـمه روزه خـارجیـان از آن بـازدید بـه‌عمل می‌آورند.○

سن خوزه ـ ۲۴ اوت ۱۹۹۲
برابر با مرداد ۱۳۷۱

منصور کوشان

از افسانه‌های پایان هزاره‌ی دوم



چون تنم در سبد نوا بگرفت
سبدم مرغ شد هـوا بگـرفت
نظامی گنجوی

به دنبال رعد و آذرخشی که صدایش در تنگه‌ی میان دو کوه می‌نشیند، مادر بیدار می‌شود. هوا گرگ ومیش است و سرد. اسبی شیهه می‌کشد. مادر از کنار پدر و مادربزرگ که هنوز خوابند، بلند می‌شود. در آستانه‌ی چادر می‌ایستد. صدای سُم‌کوبان قاطری می‌ترساندش. پدربزرگ را می‌بیند. زیر رگبار باران می‌دود. صدایش می‌زند. پدربزرگ می‌کوشد همراه دیگر مردان، اسب‌ها، قاطرها و گله‌ی گوسفند را به سوی دماغه‌ی کوه ببرد. مادر به چادر باز می‌گردد. چوخای پدربزرگ را روی سرش می‌اندازد. پدر و مادربزرگ بیدار می‌شوند. قطره‌های باران بی امان بر چادر کوبیده می‌شود. مادربزرگ و مادر هولِ خیس شدن خاک و نم گرفتن پوشاک، حصیرها و گلیم‌ها را بر می‌چینند. هر آن چه هست، بر یخدان‌ها می‌گذارند.

سایه‌های خاکستری مردها در پشت تارهای باران، که بر آب جاری روی زمین فواره می‌زند، لرزان و گاه در هم تنیده، به این سو و آن سو کشیده می‌شود. بع‌بع گوسفندها دور شده است. مادر، پدر را که بیرون می‌چرخد، دهان بر فرود باران باز می‌کند و می‌خندد، صدا می‌زند. سراسیمه به چادر باز می‌گرداند. چوخا را روی سر و شانه‌های پدر می‌اندازد. وادارش می‌کند روی یخدانی بنشیند و به او قول می‌دهد اگر آرام باشد و گوشه‌ای بنشیند، بگذارد شب با کبک‌هایش بازی کند.

پدر را که از چاه بیرون آوردند، حتا چند بار مادر و مادربزرگ و یک بار پدربزرگ دخیل امامزاده سیاسرش کردند که تکه‌ای از شال سبزش هنوز از لای صخره‌های کوه بیرون مانده است، اما باز هم خوب نشد. روز به روز کوچک‌تر شد و راه رفتنش مثل پرنده‌ای گشت که بال‌هایش را چیده باشند. نتواند پرواز کند. مثل گنجشگ‌ها می‌جهید. پدربزرگ هم که دیده بود مادر زیاد غصه می‌خورد و همه‌اش دارد خودش را سرزنش می‌کند؛ گفته بود پدر از همان بچگی هم خورد و خواب درستی نداشته است. نمی‌توانسته است یک‌جا بند شود یا کاری را تمام کند. اما مادربزرگ اعتراض کرده است. نخواسته است قبول کند پدر از همان کودکی، به قول کیومرث عقلش پارسنگ بر می‌داشته است. برای همین هم هنوز با کیومرث و پدربزرگ که به مادر گفته بودند غصه نخورد، حرف نمی‌زند و گاه و بی‌گاه، هر وقت بتواند مادر را زخم زبان می‌زند. سرزنش می‌کند که نتوانسته است شوهرداری کند. نتوانسته است پسرش را پهلوی خودش نگه دارد.

مادر یاد پسرش که می‌افتاد زانوهایش می‌لرزید. گوشه‌ای می‌نشست و صدا بلند نذر می‌کرد اگر پسرش برگردد، حاضر است تمام عمر کنیزی مادربزرگ را بکند. مادربزرگ هم چند بوته و چند تکه‌ی هیزم را بر می‌داشت، پشت صخره‌ای یا پرچینی آتش درست می‌کرد و دیگ سنگی‌اش را روی آن می‌گذاشت. از گلاپاشی که یادگار مادرش بود و در آن عرق کاسنی و کاکوتی جمع می‌کرد، به اندازه‌ی یک پیاله‌ی کوچک در دیگ می‌ریخت. دیگ که گرم می‌شد و از درون آن بخار بر می‌خاست، از شیره‌ی گیاهانی که در سه بطری سبزرنگ جمع کرده بود و مادر هرگز نتوانست بفهمد چه گیاهانی هستند، چند قطره در عرق‌ها می‌پاشید و در حالی که اورادی را می‌خواند، کمی سنبل‌الطیب را با چند دانه تاتوره و مقدار زیادی کراویه که مرتب به پدر می‌داد، در دیگ می‌ریخت. گاهی اوراد خواندنش بیش از دو آفتاب طول می‌کشید.

پیش از مادربزرگ هیچ کولی‌ای چنین اورادی نخوانده بود. حتّا پیرزن‌ها و پیرمردهای کولی هم نشنیده بودند و یاد نداشتند پدران و مادرانشان از آن حرفی زده باشند. یک بار که پدربزرگ خیلی اصرار کرد و مادربزرگ را تهدید به مرگ کرده بود، مادربزرگ گفت مادرش در خواب به دیدنش می‌آید و هفته‌ای یک شب تا صبح کنارش می‌ماند تا وردهای تازه را یادش بدهد.

بعد از هر جادوی مادربزرگ، مادر مدتی آرام بود و مطیع. هر چه مادربزرگ می‌گفت یا از او می‌خواست، تحمل می‌کرد. صبور می‌ماند تا پسرش بازگردد. اما وقتی خبری از پسرش نمی‌شد، ابتدا از این که خانواده‌اش خون‌بهای پسربزرگ مادربزرگ، به پدر شوهرش داده بودند، بر بخت خود لعنت می‌فرستاد، بعد مادربزرگ را نفرین می‌کرد که شپوز زاییده است. در آخر هم، همان طور که گریه می‌کرد، قسم می‌خورد اگر زن برادرش را ببیند ـ که مسبب اصلی بدبختی‌هایش او را می دانست ـ با انگشت‌هایش چشم‌هایش را از حدقه در می‌آورد تا دیگر چشمش به مردی نیفتد و باعث ریختن

خون نشود.

وقتی هم پدربزرگ صدای گریه و شیون مادر را می‌شنید و می آمد که دلداری‌اش بدهد و آرامش کند، مادربزرگ خود را می‌انداخت روی زمین و خاک و صورتش را چنگ می‌زد و به مادر و پدربزرگ ناسزا می‌گفت. مادر هم برای این که پدربزرگ غصه‌ی مادربزرگ را نخورد که از صورتش خون می‌آمد، دامنش را بالا می‌زد و همان جا، کنار مادربزرگ، ایستاده روی زمین می‌شاشید. مادربزرگ هم که این حرکت مادر را توهین بزرگی به خودش می‌دانست، خیلی زود حالش به هم می‌خورد، دست و پایش سست می‌شد و از حال می‌رفت. پدربزرگ و مادر بغلش می‌کردند و به چادر می‌بردندش تا روی زخم‌های صورت و سرانگشت‌هایش ضماد پیه و پنیرک یا تاجریزی بگذارند و به هوشش بیاورند.

پدر هراسان از صدای همهمه‌ای که نزدیک شده بود خود را می‌اندازد کنار مادر و زیر دامنش پنهان می‌شود و مادر تا می‌آید پدر را از لای پاهایش بیرون بیاورد، مادربزرگ نهیبش می‌زند که ساکت شود. می‌گوید می خواهد گوش به صدای بیرون بسپارد و سروصدای مادر و پدر نمی‌گذارد. مادر آرام می‌شود و گوش می‌دهد. از پشت صدای باران، صدای زن‌ها می‌آید. همهمه‌ی هماهنگ شرشر و تاپ‌تاپ باران، هراس مادر را بیشتر می‌کند. مادربزرگ بیرون می‌رود. مادر دامنش را بالا می‌زند. گوش‌های پدر را می‌گیرد و آن قدر می‌کشد تا مجبور شود انگشت‌های لاغر و ناخن‌های تیزش را از درون گوشت ران‌هایش بیرون بیاورد.

مادربزرگ بی آن که چشم بدوزد به سویی، پدربزرگ را صدا می‌زند. مادر را هم. از مادر می‌خواهد پدر را رها کند. پدر با سبدی بر سر در آستانه‌ی چادر می‌ایستد. لب‌ها و دور دهانش سرخ شده است و قطره‌های خون، غلیظ و لزج از چانه‌اش چکه می‌کند روی یقه‌ی پیراهنش. مادربزرگ را نگاه می‌کند و می‌خندد. مادربزرگ نگران به آسمان می‌نگرد. آسمان یکسره ابری است و هیچ جا نشانی از نور خورشید دیده نمی‌شود. پدر خوشحال از هوای خاکستری، در باران می‌دود.

مادر و مادربزرگ شانه‌به شانه‌ی هم، با توجه به سنگین شدن چادر، طناب‌ها را یکی‌یکی به میخک‌ها محکم می‌کنند. پدر از چادر بالا می‌رود و روی تیرک وسط آن می‌نشیند. هنوز دارد خون مادر را مزمزه می‌کند و زبانش را با ولع به دور دهانش می‌مالد. مادربزرگ دست مادر را می‌گیرد. مادر طنابی را می‌کشد و به پدر اشاره می‌کند. پدر سبد را روی پشتش گذاشته است و می‌کوشد روی تیرک چادر بایستد. در هوای مه‌آلود و از پشت تارهای باران، پدر با سبد بر پشت و دست‌های گشوده، درست مثل یک پرنده‌ی بزرگ می‌ماند. مادر نگران، محکم طناب را می‌کشد. اما چادر سنگین‌تر از آن شده است که با طناب‌های محکم شده‌ی روی تیرک وسط بایستد. تیرک خم می‌شود و پدر و چادر روی هم می‌غلتند. مادر جیغ می‌کشد. مادربزرگ طناب چادر را ول می‌کند، خود را به جلو پرتاپ می‌کند و پیش از آن که تیرک روی سر پدر بیفتد، او راازلای چادر بیرون می‌کشد.

همه چیز زیر چادر مانده است و باران از اطرافش شره می‌کند به محوطه‌ی زیر آن. مادر هراسان اطراف را نگاه می‌کند. چادرها همه خوابیده‌اند. زن کیومرث هم کودکش را در آغوش گرفته است و همراه دختر کیومرث به دنبال دیگران به سوی دماغه‌ی کوه می‌دود. از کوه بیش از سایه‌ای محو دیده نمی‌شود.

مادربزرگ پدر را لای دامن مادر می‌گذارد و از زیر چادر گلیمی بیرون می‌کشد. یک سر گلیم را به دست مادر می‌دهد. مادر و مادربزرگ با دست‌های آزادشان، زیر کتف‌های پدر را می‌گیرند و در راهی ناپیدا، به دنبال سایه‌های روان پیش می‌روند. پدر مدام تلاش می‌کند خم شود و حباب‌های باران را بگیرد، مادر و مادربزرگ که شتاب دارند، مجبور می‌شوند او را بیشتر بلند کنند. پاهای پدر در امتداد باران می‌دود و زمین زیر پاهایش پر از حباب می‌شود.

تیرگی صبح در زیر دماغه‌ی کوه و در غار کوچکی که دهان به روی کودکان و زنان شیرده باز کرده بیشتر است. پدربزرگ پدر را به همراه دخترها و پسرها به عمق تیرگی غار می‌فرستد و نگران آمدن سیل و بردن زن‌ها و مردها. بعد از مدتی اسب‌ها، قاطرها و حتا گوسفندها را هم هی می‌کند تا از زیر دماغه بیرون بروند و جای بیشتری برای کولی‌ها فراهم شود. زیر دماغه گنجایش تمام مردها و زن‌ها را ندارد. حتا بسیاری از مردها مجبور می‌شوند شانه‌ها و پشتشان را به باران بدهند.

صدای گرفته‌ی شیهه، همراه صدای نرم سم اسب‌ها و بع‌بع گوسفندها در فضای تیره‌ی بارانی گم می‌شود. زمین را یکسره آب می‌گیرد. در تنگه‌ی میان دو کوه، از پیش پای زن‌ها و مردهای به هم تنیده رودی جریان می‌یابد. سرما آرام‌آرام در تن زن و مرد رخنه می‌کند. شانه‌ها و مهره‌های پشت کیومرث از سرما و ضربان یک نواخت باران به دردی جانکاه افتاده است. پدربزرگ جایش را با کیومرث عوض می‌کند. بعد از او، مردان دیگری هم جایشان را با دیگران عوض می‌کنند و بازکه نوبت به پدربزرگ می‌رسد تا پشت به باران بدهد، دیگر نایی برای کسی نمانده است. مادر و مادربزرگ هم در کنار زن‌های دیگر که پشت به کوه داده‌اند، با تن‌های کرخت و سرد، وامانده از مقاومت، به هم یله داداند و با چشم‌های نیم بسته و پلک‌های متورم، ملتمسانه پدربزرگ و دیگران را نگاه می‌کنند و گاه سر انگشت‌های یخ زده‌اشان را در چاک دهانشان فرو می‌کنند که حلقه‌های بخار از آن بیرون می‌آید.

مادر انگار که از خمار خوابی دیررس بیرون می‌آید، چشم باز می‌کند. تارهای طلایی پرتو خورشید بر دهانه‌ی کوتاه غار درخشش شتابنده‌ای دارد. مادربزرگ با پوستی زرد که ته رنگ سبزی در آن دیده می‌شود، بی جنبشی به خواب رفته است. پدر در شکاف باریک و تاریکی فرو رفته و چشم‌های براقش را به مادر دوخته است. مادر بی‌رمق پایی تکان می‌دهد. هنوز خستگی روزهای گذشته را درمفصل‌ها و عضله‌هایش احساس می‌کند. آخرین شیون‌های ارام و ضعیف کودک کیومرث، او و پدربزرگ را خیلی ناراحت و پریشان کرده بود. هیچ کس به فکر نیفتاده بود انبانی، گندمی با خود به زیر دماغه بیاورد. در غار بگذارد. شیر مادرها خشک شده بود و یکی بعد از دیگری، همراه کودکانشان از نفس می‌افتادند.

مادر یقین داشت تمام روزها و شب‌های نخست بیدار مانده است و فردایش، همین که سیاهی بی ستاره جایش را به هوای خاکستری غلیظی می‌دهد که سرخی کم رنگی در انتهای آسمان به دنبال دارد، دیگر نمی‌تواند چشم‌هایش را باز نگه دارد. همه چیز را تیره و تار می‌دید، اما صداها را به وضوح می‌شنید. تا مدتی ناله‌ها و جابه جایی کودکان و زن‌های مرده را تحمل کرده بود. حتا شنیده بود پدربزرگ به کیومرث گفته بود بهتر است جسدها را بیش از این در کنارمان نگه نداریم. وقتی هم داشتند زن کیومرث را در آب می‌انداختند، توانسته بود از لای پلک‌های متورمش نگاه کند. دیده بود زن کیومرث هنوز کودکش را در آغوش گرفته است. پدربزرگ هم که سراغ مادربزرگ رفته بود و خم شده بود و در گوشش گفته بود نمی‌توانی بلند شوی و یکی از آن وردهایت را بخوانی شاید این باران لامصب بند بیاید، شنیده بود که مادربزرگ از میان دندان‌های کلید شده‌اش حرف‌هایی زده بود و بعد اشاره کرده بود به محلی که خیال می‌کرد هنوز چادر آن جا است و یخدان و وسایل زیر آن.

هم مادر و هم پدر بزرگ یخدان مادربزرگ را دیده بودند که در میان آب گل‌آلود غلت می‌خورد و پیش می‌رفت. حتا مادر خیال کرده بود بطری‌های سبز مادربزرگ شکسته است که از آب بخار بلند می‌شود.

پدربزرگ دست لرزان مادربزرگ را که اصرار دارد محل آب گرفته‌ی چادر را نشان بدهد، روی سینه‌اش می‌خواباند و می‌خواهد بلند شود که انگشت‌های لاغر و بلند او به دور مچ‌پایش حلقه می‌شود و نمی‌گذارد تکان بخورد. پدربزرگ وحشت زده تلاش می‌کند پایش را از درون دست‌های در هم قفل شده‌ی مادربزرگ بیرون بیاورد. از کیومرث کمک می‌خواهد. کیومرث ترجیح می‌دهد نیروی بازمانده‌اش را برای نجات خود نگه دارد. اگر هم کمکی می‌کند تا جسدهای باد کرده و سبز را از غار بیرون بیاورند و در آب بیندازند، بیشتر برای این است که هم غار خالی شود و هم بوی ترکیدگی شکم‌های مارگزیده و بادکرده کمتر آزارش بدهد.

مادر به کمک آرنج‌هایش خود را روی زمین سنگلاخ زیر دماغه‌ی کوه می‌کشد و به پدرربزرگ می‌رساند و برای نجات او، چاره‌ای نمی‌یابد جز این که با سنگ تیزی آن قدر به روی انگشت‌های مادربزرگ بزند تا مجبور شود آن ها را از هم باز کند.

مادربزرگ هیچ تلاشی نمی‌کند. نه اعتراضی دارد و نه ناله‌ای. پدربزرگ پایش را که از دست‌های مادربزرگ بیرون می‌آورد، خم می‌شود و گوشش را روی سینه‌ی او می‌گذارد. صدای ضربان قلبش کند وگاه ایستا شنیده می‌شود. مادر خود را به پشت روی سنگلاخ‌ها رها می‌کند و دست‌هایش را رو به آسمان می‌گیرد. پوست آرنج‌ها و ساعدهایش رفته است و گوشت بی خون به رنگ صورتی کم رنگی تو ذوق می‌زند. پدربزرگ پشت به کوه می‌نشیند و سر مادر راکه دارد بی حال می‌شود، روی پاهایش می‌گذارد و انگشت‌های ظریفش را میان گیسوی سرخ و پر جعد او فرو می‌کند.

مادر هراسان از بویی که نمی‌شناسد و از جسد بادکرده‌ی مادربزرگ می‌آید، بلند می‌شود. پدر پرواز می‌کند. روی شکم مادربزرگ می‌نشیند. مادر که تازه متوجه‌ی جثه‌ی کوچک و پره‌های میان دست‌ها و پهلوهای پدر شده است، نگران خود را به آستانه غار می‌رساند. شعاع تیز آفتاب چشم‌هایش را می‌بندد. می‌کوشد با پلک‌های نیم بسته بیرون را نگاه کند. ماهی کوچکی را می‌بیند که از میان موجی بیرون می‌پرد و همراه نگاهش به دل آب فرو می‌رود. روی می‌گرداند و به درون غار می‌نگرد. پدر با چشم‌های پر از اشک نگاهش می‌کند. ضعف و گرسنگی را در اندام‌های بسیار کوچک شده‌ی پدر می‌بیند. احساس می‌کند دیگر تشویش‌های چند لحظه پیش را ندارد. بیرون همه جا آب است و آفتاب. خوب که دقت می‌کند در میان چند درخت تنومند و چند صخره‌ی بزرگ سایه‌های جنبنده‌ای را می‌بیند. می‌کوشد بلند شود، زانوهایش می‌لرزند. پدر، پیراهن مادربزرگ را چنگ می‌زند، می‌خواهد آن را پاره کند. مادر کشان کشان خود را به کنار رود می‌رساند که با شتاب جریان دارد. می‌کوشد تمام نیرویش را در دستش جمع کند تا هر گاه ماهی‌ای از آب بیرون پرید، بتواند آن را بگیرد. سومین ماهی آن چنان با شتاب از آب بیرون می‌پرد که از روی شانه‌ی مادر می‌گذرد و لای دو تکه سنگ می‌افتد. مادر بی آن که متوجه باشد چه می‌کند، ماهی را میان دندان‌هایش می‌گذارد و چهاردست و پا خود را به دهانه‌ی غار می‌رساند. ماهی دم و باله‌هایش را با شتاب به صورت مادر می‌کوبد. مادر آن را کنار جسد مادربزرگ می‌اندازد. پدر با پروازی کوتاه ماهی را با خود به لای شکاف تاریک انتهای غار می‌برد. مادر با خیالی آسوده، به صخره‌ای پشت می‌دهد و رو به آسمان می‌ماند تا گرمای آفتاب توانی در تنش بدمد. صدای جیرجیر چند پرنده را می‌شنود. آسمان را نگاه می‌کند. به تماشای آبی یکدست و زلال آن، سرش را تکیه می‌دهد به آستانه‌ی غار. گرمای خورشید احساس مطبوعی به او می‌دهد. حرکتی آرام و یک نواخت را در عضله‌هایش دنبال می‌کند. چشم‌هایش را می‌بندد و دست‌هایش را روی سینه‌ی برهنه‌اش چلیپا می کند.

پیش از آن که پدربزرگ، مادربزرگ را به غار ببرد، مادر چشم باز کرده بود و دیده بود کیومرث و او، به تماشای ویران شدن بندی ایستاده‌اند که روزهای نخست باران، برای جلوگیری از سیل ساخته بودند. رودخانه بند سر راه از جا می‌کند. صخره‌های بزرگ وکوچک بر دشت سرازیر می‌شوند. ماهی‌ها به هوا می‌پرند. خاک و سنگ زیرورو می‌شوند. جسدهای چال شده‌ی نیاکان از خاک بیرون می‌افتد. جمجمه‌ها در آب می‌غلتند. پدربزرگ و کیومرث چاره‌ای نمی‌یابند جز این که تمام روز اجساد را بر درخت‌های تنومند و بلند و صخره‌های بزرگ بنشانند و باز به رودخانه فرو روند تا جسدی دیگر راکه بر آب می‌ماند، بر شاخسار و ریشه‌ی درختی گیر می‌کند، بیرون بیاورند.

با این که روز به کندی می‌گذرد، سرانجام باران بند می‌آید. رود آرام می‌شود. کوه بار دیگر سایه‌ی سیاهش را بر مادر می‌اندازد.

پدربزرگ و کیومرث از آب بیرون می‌آیند. پدربزرگ مادر را که

چشم‌هایش باز است، اما یارای حرف زدن و حرکت کردنش نیست، بغل می‌کند و به عمق سیاهی درون غار می‌برد.

صدای چند پرنده‌ی مهاجر مادر را بیدار می‌کند. مادر، پدربزرگ و کیومرث و چند زن و مرد را می‌بیند که از لابه‌لای درخت‌ها و صخره‌های بلند نزدیک می‌شوند. پنج کرکس را می‌بیند که بر جنازه‌های بادکرده‌ی روی صخره‌ها و درخت‌ها نشسته‌اند و در تن آن‌ها منقار فرو می‌کنند. پدربزرگ و کیومرث در زمین گلاب پیش می‌آیند. شاخه‌های بلندی را در دست دارند. به طرف کرکس‌ها می‌روند. می‌کوشند با حرکت دادن شاخه‌ها در هوا کرکس‌ها را وادار به پرواز کنند. کرکس‌ها در آسمان بالای سر آن‌ها چرخ می‌خورند و گاه‌گاه فرود می‌آیند. مردها که با پدربزرگ و کیومرث هفت نفر می‌شوند، شاخه‌ها را به دست زن‌ها و دختر کیومرث می‌دهند و جسدهای سوراخ‌سوراخ شده را در رودخانه می‌اندازند. رود که پهنایش را از دست داده است، اکنون شتابان پیش می‌رود و اجساد همراه موج‌های آب می‌چرخند. مادر جسدی را می‌بیند که از صورت و شکمش فقط حفره‌های سیاهی مانده است. کرکس‌ها بر فراز قله‌ی کوه گم می‌شوند. زن‌ها و مردها پدربزرگ و کیومرث شاخه‌های در دستشان را بر جای لک افتاده‌ی جسدها می‌گذارند و در زمین گلاب می‌چرخند. می‌چرخند و هرگاه گیاه و ریشه‌ی نرم درختی را می‌بینند از زمین بیرون می‌کشند.

پدربزرگ ریشه و برگ گیاهی را در میان دو تکه سنگ می‌کوبد، می‌ساید، شیره‌ی آن رادر چوبی میان تهی جمع می‌کند و به مادر می‌دهد. مادر با ولع، اما همراه با دردی که در گلویش می‌پیچد، شیره‌ی گیاه را می‌بلعد و بعد به مادربزرگ اشاره می‌کند. پدربزرگ به کمک کیومرث، مادربزرگ را از غار بیرون می‌آورند و در رود می‌اندازند.

مادر هیچ وقت به پدربزرگ نگفت پدر کجا رفته است. حتا دو روز بعد هم که باز پدربزرگ به دنبال پدر می‌گردد از کیومرث و دیگران می‌خواهد همه جا را بگردند شاید در لابه‌لای شاخه‌های درختی یا در میان شکافی پیدایش کنند، باز حرفی نمی‌زند. فقط به دختر کیومرث که اعتراض دارد به شوهرداری‌اش، حالی می‌کند پدر، به جز شب عروسی‌شان هرگز برای او شوهر نبوده است. می‌گوید حتا همان شب زفاف هم آن قدر سینه چپش را می‌مکد که قلبش تیر می‌کشد و از حال می‌رود و یادش نمی‌آید تا صبح چه بر سرش آمده است.

دختر کیومرث هم مثل دیگر زن‌هاو مردها هرگز فکر نکرده بود ممکن است پدر، خون مرغ‌هاو میش‌ها را مکیده باشد. هر وقت هم او را در لانه‌ی مرغ‌ها می‌دید یا سوار بر پشت میشی در آغل گوسفندها، خیال می‌کرد همین که دیده مرغ دارد جان می‌کند یا میش دهانش کف کرده است و بی‌حال روی زمین می‌افتد، خود را به آن‌ها رسانده است.

مدت‌ها بود که روزی یک یا دو مرغ مرده را جلو سگ‌ها می‌انداختند و دست کم هفته‌ای یک میش را پای درختی چال می‌کردند. سگ‌ها هم که به دور پدر می‌دویدند و پارس می‌کردند، مادربزرگ می‌گفت باید کار کار همین سگ‌ها باشد وگرنه پسرش را دنبال نمی‌کردند. بعد هم آن قدر تو گوش پدربزرگ و دیگران خواند و از سگ‌ها بد گفت تا یک روز، مردها جمع شدند و سگ‌ها را قلاده به گردن به کنار خندقی بردند که در پشت کوه بود و از درون مایع مذاب و گوگردی رنگ آن بخار بلند می‌شد.

مادر تا سه روز که صدای زوزه‌ی سگ‌ها را می‌شنید، حتا یک لحظه هم نتوانست پدر را تحمل کند. هر وقت هم پدر به مادر نزدیک می‌شد، مادر تهدیدش می‌کرد. می‌گفت اگر از چادر بیرون نرود و خود را گوشه‌ای گم وگور نکند، به پدربزرگ و دیگران می‌گوید چه کسی خون مرغ‌ها و میش‌ها را می‌مکد. پدرنگران از چادر بیرون می‌رفت و شب هم که مادربزرگ صدایش می‌زد بیاید و در چادر بخوابد، بر نمی‌گشت. بعدها مادر فهمیده بود پدر شب‌ها را در گوشه‌ای از چادر یکی از زن‌های قاعده می‌خوابیده است. برای همین هم، هر وقت دوروبر چادر کیومرث می‌دیدش، متوجه می‌شد روزهای قاعدگی زن کیومرث است.

آن شب مهتابی هم که دید پدر به دور چادر کیومرث پرسه می‌زند، اول خیال کرد برای زن کیومرث اتفاقی افتاده است و نگران بچه‌اش به چادرش رفت. اما وقتی او را سالم و سر حال دید و زن کیومرث از جنب و جوش بچه در شکمش حرف زد، متوجه شد دختر کیومرث بالغ شده است. به زن کیومرث که گفت، او هم به زن‌های دیگر گفت و همه که مطمئن شدند دختر کیومرث نخستین شب قاعدگی‌اش را می‌گذراند، خیال کردند مادر این گونه غیب گویی‌ها را از مادربزرگ یاد گرفته است.

مادر آخرین شب در غار را تا صبح نمی‌خوابد. شیره‌ی گیاهی که پدربزرگ به او داده است، جان تازه‌ای در کالبد بی روحش می‌دمد. احساس می‌کند بیش از هر وقت نگران است. نگران سرنوشت خود، پدربزرگ، کیومرث، دختر کیومرث و سه زن و پنج مردی است که چهره‌هایشان در هم فرو رفته و شکسته به نظر می‌رسید و چشم‌هایشان گود افتاده بود و مادر تصور می‌کرد نمی‌شناسدشان و هرگز آن‌ها را ندیده است.

مادر با نخستین پرتوهای درخشان خورشید از غار بیرون می‌آید. صدای چند پرنده را می‌شنود. رودخانه از نفس افتاده است. نهر باریکی شده است که از لابه‌لای سنگلاخ‌های تنگه‌ی میان دو کوه می‌گذرد و در دشتی سرازیر می‌شود که چهره‌ی قهوه‌ای سوخته‌اش را از دست داده است و حالا دیگر گیاه‌های نورسته در آن سبز شده‌اند. مادر کنار رود می‌نشیند. دست‌ها و صورتش را می‌شوید. هیچ گونه شوری و تلخی روی لب‌هایش احساس نمی‌کند. در می‌یابد آب نمکش را از دست داده و شیرین شده است. کناره‌ی دست‌هایش را به هم می‌چسباند و همین که آب گودی کف آن‌ها را پر می‌کند، از آن می‌نوشد. دسته‌ای پرنده‌ی مهاجر در دشت، آن‌جا که برکه‌ای سراب گونه دیده می‌شود، فرود می‌آیند. مادر احساس می‌کند سایه‌ای لرزان در خط آسمان و زمین دیده می‌شود. خیال نمی‌کند سراب می‌بیند. به خود نهیب می‌زند کولی‌ها به سراب‌هایی که در نگاهشان می‌آید و می‌رود، باید خو گرفته باشند. اما باز نمی‌تواند نگاهش را از دشت دور دست روبه‌رو بر دارد. یقین دارد همراه سایه‌های موّاج و سیّال سراب، هیکل انسانی را می‌بیند. پسرش را شاید. مادر هنوز امیدوار است روزی دوباره پسرش را ببیند. با او حرف بزند. لمسش کند.

پدربزرگ از غار بیرون می‌آید. مادر را صدا می‌زند تا در کنارش بنشیند. با هم منتظر بمانند تا دیگران هم از خواب بیدار شوند و از غار بیرون بیایند. پدربزرگ با مادر از اتفاقی حرف می‌زند که در کودکی از پدرش شنیده است. از تصمیمی که گرفته می‌گوید. کیومرث و دخترش و بعد دیگر زن‌ها و مردهااز غار بیرون می‌آیند. پدربزرگ از آن‌ها می‌خواهد به همراه او و مادر از کوه بالا بروند. سفارش می‌کند از گل و ریشه‌های گیاهان خوردنی سر راهشان هم بچینند.

این تصمیم ناگهانی پدربزرگ همه را غافلگیر می‌کند. مرد قوزی که مادر هنوز خیال می‌کند او را پیش از این هرگز ندیده است، به پدربزرگ اعتراض می‌کند. کیومرث دخالت می‌کند و او را که دشنام می‌دهد و به سوی پدربزرگ سنگ می‌پراند، آرام می‌کند. مادر به زنی که از درد زانو به خود می‌پیچد کمک می‌کند و به اتفاق از میان مسیلی باریک بالا می‌روند.

مدت زیادی طول می‌کشد تا به قله‌ی کوه می‌رسند. زن‌ها و مردها، چابکی روزهای پیش از باران را از دست داده‌اند. آخرین نفر، مردی است که پای راستش به کلی فلج شده و به ناگزیر از شیب آرام پشت کوه بالا آمده است. مرد افلیج پیش از این که گیاه بکند، میوه‌هایی سرخ رنگ چیده بود که بیشتر شبیه به عناب بودند.

پدربزرگ همین که همه به دور هم جمع می‌شوند، گیاه‌ها و میوه‌ها را بین زن‌ها و مردها پخش می‌کند. مرد جوان را که هنوز نگران بارش باران است و هراز چند گاهی مضطرب به آسمان نگاه می‌کند، همراه مرد افلیج به نزد خویش و مادر می‌خواند و از کیومرث و دیگر مردها می‌خواهد هر کدام زنی را انتخاب کنند. کیومرث به سوی زنی می‌رود که هنوز سینه‌ریزی از خرده سنگ‌های چشمه، یادگار شوهرش در گردن دارد. مرد یک چشم کنار دختر کیومرث می‌ایستد و مردهای دیگر، هر کدام زنی را انتخاب می‌کنند.

همین که مرد تاس شانه به شانه‌ی زن سرخ رو می‌ایستد، پدربزرگ از آن‌ها می‌خواهد هرکدام به سویی بروند. مطمئنشان می‌کند کوچ بهتر از ماندن همگی در این جاست و پیشنهاد می‌کند هرکدام ناراضی‌اند، مرد افلیج را کنار خود نگه دارندو به جای او مادر و جوان در همین جا بمانند تا سال دیگر، در همین فصل باز هم را ببینند.

کیومرث و زن همراهش جانب طلوع خورشید را انتخاب می‌کنند و خیلی زود، رو به آفتاب از کوه سرازیر می‌شوند. مرد قوزی و زن پاکوتاه هم راهی شمال می‌شوند. مرد تاس و زن همراهش به طرف جنوب می‌روند. مرد یک چشم و دختر کیومرث همین که می‌آیند از جانب مغرب، از کوه سرازیر شوند، مادر باز آن سایه‌ی موّاج را می‌بیند. از پدربزرگ و دخترکیومرث می‌خواهد خوب نگاه کنند و بگویند که اشتباه می‌کند. مرد جوان مضطرب از صدایی که می‌شنود، روی تخته سنگی می‌نشیند و گریان اظهار می‌دارد بارش دوباره‌ی باران نزدیک است. پدربزرگ کنجکاو اضطراب و لرزش مرد جوان، گوش به صخره‌ای می‌چسباند و چشم‌های از هم دریده‌اش را به مادر می‌دوزد.

مدتی نمی‌گذرد که صدای خروشنده‌ی روی زمین بیشتروبیشتر می‌شود. مادر و دیگران که چشم‌هایشان به سراب خو گرفته است نگاه از خط آسمان و زمین بر می‌دارند، اما گوش‌هایشان ناآشنای صدایی که می‌شنوند، زنگ می‌زند. دوباره اطراف را نگاه می‌کنند. همه جا دشت است و آسمان و چند پرنده در دور دست در پرواز. مادر باز جانب غروب را می‌نگرد. دختر کیومرث و مرد یک چشم، مرد جوان، مرد افلیج و در آخر پدربزرگ ماشینی را می‌بینند که در امتداد شعاع‌های خورشید پیش می‌آید. مادر نگاه هراسانش را به پدربزرگ می‌دوزد و بعد پشت سر مردجوان می‌ایستد که هم‌چنان ناباورانه ماشین را می‌نگرد.

پدربزرگ با نگاهی به مرد یک‌چشم از قله سرازیر می‌شود. مادر و مرد جوان و دیگران هم خود را در شیب تند کوه رها می‌کنند. خرده سنگ‌ها و قلوه سنگ‌ها از کوه سرازیر می‌شود و از بالای سر پدربزرگ و مرد یک چشم در رود می‌افتد.

مادر و مرد جوان که به دشت می‌رسند، غریبه از ماشین پیاده می‌شود و به سوی پدربزرگ و مرد یک چشم می‌آید. پدربزرگ نگران به مادر نگاه می‌کند. غریبه می‌ایستد و اطراف را می‌نگرد. جوان است و لاغر و بلند. چهره‌ای آفتاب سوخته دارد با چشم‌هایی درشت و برّاق. مادر و دختر کیومرث خود راپشت تخته سنگی پنهان می‌کنند. غریبه چشم در چشم پدربزرگ چند قدم جلوتر می‌آید. مادر تا لبخند تلخش را می‌بیند گریه‌اش می‌گیرد. هق‌هقش را غریبه می‌شنود. رو بر می‌گرداند و جانب مادر را نگاه می‌کند. پدربزرگ قدم بلندی بر می‌دارد و چوب‌دستی‌اش را بر شانه‌اش تکیه می‌دهد. دختر کیومرث به مادر کمک می‌کند تا بتواند عریانی سینه‌اش را بپوشاند.

خورشید بر فراز کوه رسیده است و آسمان با چند لکه ابر شیری رنگ می‌درخشد. نسیمی گونه‌های خیس مادر را نوازش می‌دهد. پدربزرگ همین که غریبه را می‌شناسد، در آغوشش می‌گیرد. مردها هم شاد از اتفاقی که افتاده است، به دور پدربزرگ و غریبه حلقه می‌زنند. حسی خوش در دل مادر می‌نشیند. احساس می‌کند حالا دیگر می‌تواند به پدربزرگ بگوید پدر همان پرنده‌ای بود که از غار بیرون پرید و همراه جسد مادر بزرگ آن قدر در امتداد رودخانه به پروازش ادامه داد تا مادر گمش کرد.

هنوز جاده‌ی خاکی را پشت سر نگذاشته‌ایم که مادر می‌گوید چه برسرشان رفته است. احساس می‌کنم آن چه را مادر تعریف کرده است سال‌ها پیش در کتابی خطی خوانده‌ام یا در نشریه‌ای که داستان‌ها و افسانه‌های فولکوریک چاپ می‌کند. شاید هم برای نخستین بار است که کولی‌های دشت پلنگ با چنین سرنوشتی رو به رو شده‌اند.○

تابستان ۱۳۶۹/تابستان ۱۳۷۱

خوشگلک

ابراهیم رهبر

باردیگر به بیژن نجدی



میهمان پنجاه ساله بود. آخرهای شب بود. نشسته بودند گپ می‌زدند. تنها یک لامپ شست روشن بود. تار درشور کم‌صدا! پخش می‌شد.

گفت : «مادر، سلام.»

پیرزن که می‌رفت دست به آب ایستاد نگاهش کرد. دستهاش آویزان بود. جواب داد: «علیکمس سلام.»

پشت که کرد پیراهنش کمان استخوانی را نشان می‌داد.

مرد میزبان آه کشید گفت: «قشنگ می‌زند.»

میهمان یواش گفت: «خوشگل است.»

«آره، خوشگل زخمه می‌زند.»

«مادرت.»

«چطور؟»

«مادرت خوشگل است.»

«هفتاد و نه سال دارد. چه خوشگلی؟»

«تو نمی‌دانی...خوشگل است.»

«شاید...»

و لبخند زد.

«باور نمی‌کنی؟»

مرد همان لبخند را هنوز داشت.

میهمان سرش را یک وری به سوگند خم کرد گفت: «به حقیقت!»

مرد گفت:«نمی‌دانم.»

و بی‌لبخند به اندیشه فرورفت. کمی زیبایی بی‌آلایش در او می‌دید. اما اینقدر برجسته و رک نه.

پیرزن که برگشت با دستهای آویزان ایستاد. استخوان کمانی پشتش بلندی قدش بود. گفت: «شل، شلک است.»

میهمان گفت:«نفهمیدم مادر.»

«شل، شلک است.»

«معنی هم دارد؟»

«تو خودش است.»

وقتی رفت میهمان گفت: «مادرت خی‌ی‌لی خوشگل است.»

مرد که لبخند می‌زد، باز گفت: «نمی‌دانم.»

و پرسید:«کجاش؟»

«سرش، صورتش.»

مرد باز لبخندش را داشت.

میهمان گفت: مادرم زیاد خوشگل نبود؛ اما دوستش داشتم.»

و افزود: «کی مادرش را دوست ندارد؟»

و تمام کرد: «مُرد.»

مرد بی‌لبخند گفت: «کی نمی‌میرد؟»

کمی از آنچه می‌گذشت می‌دید و می‌شناخت. از بس که کسی نبود یک کلمه حرف با پیرزن بزند، این آخرها هر میهمانی که می‌آمد، جوری سرصحبت را باز می‌کرد. عروسش ونوه‌های جوان ـ دختر و پسر ـ دوست نداشتند حتا یک علیکمس سلام جواب از او بگیرند. حال و کاروبارشان را هم که جویا می‌شد، بی‌حوصله، جواب یک کلمه‌ای می‌دادند که زود تمام کند. فهمیده بود و برای اینکه راحتشان بگذارد، دیگر کم می‌پرسید یا نمی‌پرسید. آنها هم خودشان را راضی نشان می‌دادند.می‌گفتند: «کسی کاری به کارش ندارد. همه چیزش که آماده است، دیگر چه می‌خواهد!» وقتی در خانه بود خودش غذا در سینی می‌گرفت برای پیرزن می‌برد اتاق کوچک انباری. کم پیش می‌آمد که او صدا بزند حتا یک لیوان آب بخواهد. می‌گفت:«زحمتم زیاد است. برای همه. آب و بعضی چیزها را که خودم می‌توانم بردارم. من میهمان شمام.» و وقت و بی‌وقت رختهای شسته را می‌ریخت جلوش تا می‌کرد که برای دست و شانه و پشتش خوب است و توانایی کار دیگری را که ندارد. کمانش را گویا کم‌کمک در گذر همه‌ی سالها یافته بود و نه رایگان.

صدای تار تمام شد. مرد آه کشید.

حرف دوباره بینشان کرک انداخت.

مرد گفت: «شاید حق با توست. اما برای من جور دیگری‌ست. دریافت و شعور.»

و گفت:«یادم می‌آید شوهر دختری از خویشان را اولین بار که دیدم، ته دلم چرکین شد چرا زشت است. بعد که بیشتر با رفتار او برخورد کردم، دیگر زشت نبود؛ حتا زیبا می‌آمد.»

میهمان گفت:«این هم برداشتی ست.»

و فکر کرد و گفت:«اما همه جا جور درنمی‌آید. بچه‌ها، طبیعت، گلها.»

«گناه ندارند. من هم گناه ندارم. آزار و زشتی که دور و برم ببینم، دیگر نمی‌توانم زیبایی‌شان را دریابم.»

لوبیا روی میز بود. سیگار دود می‌کرد. می‌نوشیدند. در فاصله مرد می‌رفت قهوه‌ی غلیظ ومایه‌دار درست می‌کرد در فنجانهای کوچک سفید چینی می‌آورد با شکر.

ساعت زنگ زد.

مرد گفت: «به وقت اذان کوک شده.»

خواب دنیا را برداشته بود. پشت پنجره تاریکی ایستاده بود. پیرزن آمد از کنارشان گذشت و هیچ نگفت و رفت وضوی نماز بگیرد.

صبح شد. صبحانه را خانم خانه حاضر کرد. خوردند، رفتند سر کار و دانشکده و مدرسه.

بعد مرد و میهمان رفتند آشپزخانه نشستند به صبحانه. پیرزن رفت دست و صورتش را بار دیگر بشورد. و برگشتن آمد جلو در آشپزخانه.

مرد و میهمان سلام گفتند.

«علیکمس سلام»

و گفت: «شل، شلک است.»

میهمان گفت:«معنیش چنگم نمی‌آید مادر.»

«همین است. خودش .»

میهمان باز آهسته که فقط مرد بشنود گفت:«چهره‌اش را ببین. مادرت خیلی خیلی خوشگل است.»

پیرزن گفت:«صبحانه‌ام را می‌آوری؟»

مرد با لبخند گفت:«چشم.»

«سختی همه‌ام.»

گذشت. و دیگر میهمان نبود. در خاک سرانجام گرفت.

و خوشگلی دست از سر مرد پنجاه و هفت ساله بر نمی‌داشت. نوار تار را می‌گذاشت و صدا نم‌نمک می‌آمد. بی‌لبخند می‌نشست صبحانه می‌خورد، دیگر برای پیرزن نمی‌برد. اما می‌دید که می‌رود دست و صورتش را بشورد. بعد می‌آمد می‌گفت: «شل، شلک است.» مرد با لبخند می‌اندیشید «خوشگل است، خوشگلک.» و چشمک می‌زد که بگوید او را دیده و همه چیز را می‌داند. کمان استخوانی که دور می‌شد تماشایی بود. پشت سرش این دفعه آهسته می‌گفت:«خوشگل است، خوشگلک.» و چشمهایش راگشاد می‌کرد و با اشاره‌ی ابرو به یک ناپیدایی سرش را تکان می‌داد و زیر لب سوگند می‌خورد: «به حقیقت!» ○

تهران ۷۲/۱/۲۸

همراه

بیژن بیجاری



از خانه آمدند بیرون. مادر گفته بود که نمی‌تواند دست «سعید» را بگیرد و قول گرفته بود سعید از کنار چادرش دورنشود. چادر، همان چادر نمازی بود که زمینهٔ مشکی داشت و خال‌خالهایی از شبدرِزرد؛ اما امروزدرزمینهٔ قهوه‌ای و تیرهٔ چادر، معلوم نبود که خال‌خالها همان برگچه‌های شبدر است. روزهای آفتابی که لحظاتی باد در آن می‌وزید و دامن چادر، چند لحظه صورت سعید را می‌پوشانید، آنجا، آسمان انگار چمن‌زاری سوخته به نظرش می‌رسید ـ آسمانی که جای‌جایش گلهای زردِ سه‌پر روییده باشد. آن‌وقت می‌توانست تمیز بدهد که خال‌خالهای چادر چیستند.

هر روز صبح برای خرید بایستی می‌رفتند چهارراه «قصر»؛ سبزی‌فروشی نبش چهارراه بود و قصابی در امتداد آن. مادر چادرش را به سر می‌انداخت و زنبیل را برمی‌داشت و همان زیر چادر، دست سعید را می‌گرفت و راه می‌افتادند.

به درخت توت که رسیدند، سعید تازه دید که زنبیلِ خرید دستِ مادر نیست؛ اما آن‌طور سنگین می‌رفتند که انگار داشتند برمی‌گشتند و مادر هم زنبیلش دستش باشد، هی می‌ایستاد، نَفَس تازه می‌کرد و انگار بخواهد شانه‌اش را بخاراند، چیزی را رویِ شانه‌اش جابه‌جا می‌کرد. و سعید نمی‌توانست ببیند مادر روی شانه چه دارد. به «شیخ بهایی» رسیدند. سعید خداخدا می‌کرد به پایینِ خیابان نپیچند. اگر خیابانِ شیخ بهایی را پایین می‌رفتند، یعنی قرار بود بروند خانهٔ «عموجان» که خانه‌شان ته یکی از کوچه‌های «شاهپور» بود. و شاهپور پُر گاراژ و مسافرخانه‌هایی بود که صبح تا شب، توی ایوانهای باریک یا مهتابیهاشان، عربها، افغانها و هندیهای مندیل به سر، بی‌آنکه بر صندلی بنشینند، ساعتها ساعدهاشان را می‌گذاشتند روی لبهٔ نرده‌های کوتاه بالکن. بعد بلندبلند حرف می‌زدند و سیگار و یا چپق می‌کشیدند. و عصر، دیگر هرچند پیاده‌رو را نگاه می‌کردند؛ اما اصلاً کسی را نمی‌دیدند و با دندانهای آهکی و لثه‌های سوخته با ولع چیزی را انگار، می‌جویدند یا می‌مکیدند پنداری و بعد به پیاده‌رو تُف می‌کردند. کوچه پسکوچه‌های شاهپور حتا، آکنده بود از بوی گازوئیل، آهنِ گداخته و الوارِ خیس. و جویهایش هم پُرِ روغن سوخته بود و روی قشری از چربیِ روغن سوخته‌ها، جای جای جعبه‌های مقواییِ لوازم یدکیِ ماشینها، ماسیده بود.

به سمتِ بالا پیچیدند. آن طرفِ چهارراه «قصر»، سقط‌فروشیِ بزرگی بود که دیوارهایش از آینه‌های قدی بود و جلو مغازه، هر روز روی تختهای چوبی، دسته‌های تربچه‌نُقلی، نعنا، جعفری و پیازچه و انواع سبزی‌خوردنهای خیس می‌چیدند. شبهایی که پدر و سعید، بعد از خرید از «ایرمان» برمی‌گشتند، چراغهای توریِ پایه‌بلند، نه تنها سقط‌فروشی، که پیاده‌رو را هم مثل روز روشن کرده بود. حتا زمستانها هم از فاصلهٔ بیست ـ سی قدمی تخت که دیگر رویِ آن سبزی نبود، عطر وحشی و سبز کرفس پیاده‌رو را می‌آکند. از سقط‌فروشی رد شدند و رسیدند به قصابیِ «درویش». درویش پیشبند پارچه‌ایِ سفیدی می‌بست که با دو بند پهن در پشت سر و بالای کمربندش، دکمه می‌شد. آنجا، در قصابی گرمایِ پیه و دنبه همانقدر که زمستانها دلچسب بود، تابستانها غیرقابل تحمل می‌شد. و زنبورها، آن زنبورهای بیحالِ قصابیِ درویش بسکه خون می‌خوردند، نه حال نیش زدن داشتند و نه جان پرواز. وقتی که می‌نشستند، تا آنها را یکی یکی نمی‌کَندی و یا، تا با پشت دست نمی‌تاراندیشان همانجا، جاخوش می‌کردند. دیوارها، تا زیر سقف، از کاشیهای مربع سبز و سفید پوشیده شده بود. کفپوش قصابی هم کاشی بود ـ منتها یکدست سفید. کنار کنده‌ای قدیمی که درویش برای شکستن استخوان پشتش می‌ایستاد، جام ورشویِ بزرگی بود که هرازچندگاهی، درویش بعد از اینکه تراشه‌های ریز استخوان را از سبیلهایش می‌زدود، با کف دست بر تنهٔ برّاق کاسه می‌کشید و قطرات ریز خون را پاک می‌کرد. روبه رویِ پیاده‌رو سمتِ چپ درویش، پایینتر از سقف، نقاشیِ قدیمی‌ای به دیوار کوبیده شده بود که درون یک قصابی را نشان می‌داد. تابلو پُر از رنگهای سادهٔ سبز، سرخ و سیاه بود. در تصویر، سه ردیف مشتری ایستاده بودند: مردها و پیرمردها عقب و یک ردیفِ جلو، همه زنانی سیاهپوش با روبندهای ململ سفید. در وسط قاب، چهره‌ی حضرت «امیر» با هاله‌ای از نور مشخص شده بود.

در گوشهٔ دیگر، زنی مقابل زنان سیاهپوش ایستاده بود. از قناره‌ها چند لاشهٔ بی سرِ اندازهٔ هم آویزان بود. دیوارها را کاشیهای مربع سبز و سفید پوشانده بود.

از قصابی رد شدند. مادر باز، ایستاد: نه، در دستهایش چیزی نداشت. ایستاده بود تا انگار آن تسمه را روی شانه‌اش جابه‌جا کند. در نگاهِ سعید، مادر از همیشه بلندقدتر شده بود. به «چهارباغ» که رسیدند، عرض خیابان را پیمودند. بعد، تا مغازهٔ «آراد» را خیلی تندتر رفتند: غروبهای پنج‌شنبه، هنگام برگشتنِ پدر از اداره که سعید هم همراهش بود، پیش از آنکه بروند اغذیه‌فروشیِ ایرمان، اغلب پدر نیم ساعتی نزد آقای آراد می‌ایستاد و اگر آراد مشتری نداشت، چارپایهٔ بلند چوبی‌ای را همان پشت میز جابه جا می‌کرد و پدر هم می‌رفت کنار او می‌نشست و سعید هم می‌ایستاد به تماشای ویترین. از دیوارها و سقف بلند مغازه، کُت و جلیقه‌های شکار، جلدهای چرمی و برزنتی تفنگ و قطارهای فشنگ آویزان بود و فضای آکنده از بوی چرم و باروتِ مغازه را فقط همان چراغِ رومیزی آقای آراد، روشن می‌کرد و توی مغازه، رنگها آنقدر مشخص نبود. اینطرفتر، ویترین در فضای غبارآلود، جعبه آینهٔ بزرگی بود که از نور می‌درخشید و انگار بود که هر لحظه این مکعب نور، مثل جویی از شیربه تاریکیِ مغازه سرریز شود.

سعید گهگاهی که به پدر و دوست او نگاه می‌کرد، ردیف دندانهای سفید و سالم آقای آراد را می‌دید که در تاریکی، مثل دستهٔ صدفیِ کارد شکار پدر برق می‌زد. روزهای شکار، پدر، غلاف را که کارد تویش بود، بر کمر سعید می‌بست و بالای سر شکار، از سعید کارْد را می‌گرفت. پدر ساچمه و باروت و وسایل شکارش را همیشه از آراد می‌خرید. و حالا مادر در مدخل مغازهٔ آراد، سعید را به حال خود رها کرده است. حتماً می‌داند سعید همان‌جا می‌ایستد و به اشیاء و لباسهای چیده شده در ویترین نگاه می‌کند:

زمستان پارسال، پدر،سعید را هم همراه برده بود. صبح زود، با جیپ آراد راه افتادند. هوهوی

باد، از لای درز برزنتها، همراه سوزی سرد، صندلیِ عقب را آکنده بود. سعید کفشهایش را زیر کوله‌پشتی آراد برده بود تا از سرما درامان باشد. آفتاب، تازه داشت قلهٔ کوهِ روبه رو را روشن می‌کرد که رسیدند به «جَبَل». آراد ماشین را به خارج از جاده راند. با خاموش شدن موتور جیپ، ناگهان طنین کوکوی کبکها برخاست. زیر پرچین باغی از درختهای بی‌برگ و بار انار، آراد تفنگ در دست و کوله برپشت، از آنها جدا شد. سعید صدای مستمر بغ‌بغو و کوکوی کبکها را می‌شنید؛ اما نمی‌دیدشان. پدر جلو او دولولش را آمادهٔ شلیک در دست گرفته بود و با کمر خمیده آرام آرام پیش می‌رفت و با هر قدمی که برمی‌داشت، بی که به پشت سرش نگاه کند، با بالا و پایین بردن دست، انگار که ادایِ بال‌زدن پرنده‌ها را درمی‌آورد، به سعید علامت می‌داد که آرام و آهسته در پیِ او برود. سعید، اول صدایِ ناگهانی و درهمِ برخاسته از پروازِ گروهیِ کبکها را شنید و بعد آنها را در فاصلهٔ کمی از سطح برفگرفته، میان زمین و آسمان دید و همزمان با بال‌بال پرندگان، پدر را دید که داشت «اشنو»یش را تُف می‌کرد ـ تند و بی که آن پُک قلاج آخری را زده باشد. سعید حتا صدایِ زبر و «فس» ممتد آتش سیگار بر برفها را شنید و قنداق تفنگ را دید که زیر استخوان ترقوهٔ پدر قرار گرفت: بنگ‌و باز بنگ.

آن‌وقت،ناگهان پژواکِ آن دو گلوله، لحظاتی در سراسر کوهستان ترکید: بنگ...گ.

و بعد، دیگر طنین به هم خوردنِ نامنظم و عجولانهٔ بال‌بالِ کبکها، سکوت کوهستان را شکسته بود. باز یکچند سکوت همه‌جا را فراگرفت؛ اما آرام آرام سعید در نزدیکیش صدای نامنظم و سنگین بال‌بالِ پرنده‌ای را شنید که تنها پرواز می‌کرد و انگار خسته بود یا بیمار بود. بعد، سعید محل سقوط کبک تیرخورده را در امتداد لبهٔ کلاه پدر یافته بود.

سعید دوید و از پدر جلو افتاد. لکهٔ تیره‌رنگی، آنسوی تر، میان برفها دیده می‌شد. سعید ذوق‌زده و تند دویده بود. آن‌قدر دویده بود، تا لحظاتی بعد، نَفَس‌نَفَسِ فروخوردهٔ خود را بشنود که با صدایِ فرورفتنِ کفشهایش در برف همراه بود: «پدر!پدر! اینجاست...» و بعد از هر سو صدای سعید در کوهستان پیچیده بود:...جا...ست...ت.

آنجا لکه‌ای سرخ بر برفها نشت می‌کرد ـ انگار دربرابرِ سعید اناری ترکیده هی بزرگ و بزرگتر می‌شد. پدر بالای سرِ پرنده خم شده بود. تفنگ را داده بود به دست چپش. آن‌وقت دست راستش را به موازات سطح زمینِ جلو سعید باز کرده بود و بی که حرفی بزند یا برگردد انگشتانش را باهم، باز و بسته کرده بود: زودباش سعید. زودباش!

سعید هنوز به سایهٔ لبخند آقای آراد بر شیشهٔ ویترین خیره است. پدر حتماً به مادر گفته بود که پسرشان نگاه کردن به ویترین مغازهٔ آراد را دوست دارد. مادر در زیر چادر، اول به شانهٔ چپش تکانی داد و بعد با دو دست، چیزی را به آرامی رویِ میز و جلو آراد گذاشت. هرچه بود، رویِ شیشهٔ میز، صدایی داشت که به طنین ریزشِ ساچمه‌هایِ ریز فولادی بر سطحی صیقلی می‌مانست. آراد سالها بود تفنگ پدر را دوست می‌داشت. گفته بود حاضر است به جای آن، یک پنج تیر «پرآن» با هر مارکی، به انتخاب پدر بدهد به او. حتا بعدها گفته بود حاضر است تا هفتصدتومان بابت خرید آن دولول بپردازد. و پدر، سالها با آراد شوخی کرده بود که «تا من زنده‌ام دستت به آن نمی‌رسد ـ مطمئن باش.»

تا وقتی برگشتند خانه، مادر هنوز هیچ نگفته بود. بعد، سعید از تویِ آن ایوانِ کوچکِ آفتاب‌رو، در حاشیهٔ باغچه، اول پرواز پروانه‌ای سفید را دید و لحظه‌ای بعد که آسمان ابری شده بود، طرح و سایه‌های درهمی از اندام پدر را تشخیص داد که با کلاه ماهیگیریش در دست به دنبال پروانه، این سوی و آن سوی می‌دوید. ○

این تحریر: فروردین ۷۱

فرخنده آقایی

سیزده‌بدر در دماوند

آن روز سیزده‌بدر، صبح خیلی زود با یک ساک و پتو سوار مینی‌بوس قراضه محلی شدند و ساعتی بعد به باغ رسیدند. زن در طی راه احساس خستگی و بی‌حوصلگی می‌کرد. از آن موقع که به یاد داشت، سیزده‌بدرها را در باغی اطراف دماوند گذرانده بود. قبل از ازدواج، با پدر و مادر و اقوام دور و نزدیک به آنجا می‌رفت و حالا با شوهر و بچه‌هایش و از سر بی‌حوصلگی. دیگر سیزده‌بدرهای شاد و شلوغ باآن همه خوراکی‌های رنگارنگ و شوخی‌ها و خنده‌ها دورانش به سر رسیده بود. پدر و مادرش مرده بودند و از خواهرها و برادرها آنها که دستشان به دهانشان می‌رسید، دیگر رغبتی به آن باغ نیمه‌خشکیده اجدادی نداشتند و مثلاً به شمال می‌رفتند و یا قید دماوند را زده بودند. درواقع زن مدتها بود از هیچکدام خبر درستی نداشت و فقط دورادور چیزهایی می‌شنید.

باغهای بزرگ و سرسبز آن منطقه طی سالها به‌تدریج خشکیده بود و همان چند درخت زردآلو و سیب و آلوقرمز باغ اجدادی تنها اول بهار به سبزی می‌زد و بعد همهٔ طول سال یا قهوه‌ای بود با برگهای زرد و یا با شاخه‌های کوتاه و کج و کوله در باد و باران و برف پاییز و زمستان برهنه می‌ماند.

بعد از صبحانه، بچه‌ها با پدر به گردش رفتند و زن در تنها اتاق کاهگلی و نیمه‌ویران باغ دراز کشید. تیرهای چوبی موریانه‌خورده را شمرد و در هوای سنگین و کهنه از این پهلو به آن پهلو شد و آرزو کرد سال دیگر به جایی سرسبزتر و آبادتر بروند. نفهمید چه موقع به یاد روزهای خوش گذشته هوس پختن غذا با سبزی صحرایی به دلش افتاد. چادر گلدارش را به کمر بست و به باغ رفت.

در آن فصل، باغ پر از گلهای رنگارنگ و علفهای کوتاهی بود که لابلایشان سبزیهای خوراکی می‌روییدند. زن کنار دیوارهای نیمه‌ویران باغ خم شد و سبزی چید. کمی بعد پیرزن لاغری که دستها را از پشت به کمر زده بود از کوچه گذشت و زن را دید. انگار می‌شناختش. بی‌مقدمه پرسید:

«تو دختر مش‌رضا خدا بیامرز نیستی؟»

و بعد از سلام و علیک بی‌حرف آمد و زیر سایهٔ درختی نشست. زن در این سالها عادت کرده بود که زنهای ده، چه آشنا و چه بیگانه موقع گذر از کوچه‌باغ به دیدنش

بیایند. پیرزن پاها را روی هم انداخت و از کیسه مخمل سرخ‌رنگ چرکمرده‌اش چپق سیاه و دسته‌بلندی را درآورد. سرگرد و بزرگ آن را به درون کیسه تُوتون فروبرد و با انگشت شست روی سر گرد و گنبدی توتون چاله‌ای درست کرد. چپق را همان‌طور که سرش در کیسه بود به دهان گذاشت و قوطی کبریت را به مچ دست راست تکیه داد و آن را روشن کرد. شعله را به سر چپق رساند و عمیق پک زد. چند نفس عمیق پشت سر هم به درون کشید. توتون سر چپق با آتش قرمز سوخت و قشری خاکستری رنگ روی آن را پوشاند. پیرزن نفس را بیرون داد. دود سیاه و غلیظی از دهانش خارج شد و پشت سر آن چند سرفه سیاه و طولانی گلویش را سوزاند. تُف کرد. کیسه توتون را جمع کرد و در جیب پیراهن خود چپاند. لوله‌های کلفت خاکستری رنگ دود از دهان پیرزن و از سر چپق بیرون می‌زد. پیرزن در انبوه دود مدام محو و پیدا می‌شد. سرِ گرد و بزرگش روی بدن لاغر و چروکیده‌اش به چپقی که در دست داشت می‌مانست. از بس که باریک بود، به چشم بالابلند می‌آمد ولی بلند نبود، میانه بود و لاغر.

پیرزن پُک آخر را زد. چپق را روی زمین خالی کرد. لوله‌های دود هنوز از دهانش بیرون می‌آمد. خاکستر روی زمین یک دم جرقه زد و خاموش شد. پیرزن با علف خشک داخل سر چپق را تمیز کرد. چپق را در کیسه توتون فروبرد و کیسه را در جیب پیراهن گذاشت. بلند شد و شروع کرد به جستن سبزی. هردو زن زیر درختهای تازه جوانه‌زده می‌گشتند. پیرزن زمزمه کرد:

«این چغندرک است، این یکی سلمک است و آن رازقی است. این مزاجش به سردی می‌زند و آن یکی به گرمی. این برای آش خوب است و آن یکی برای پلو.»

پس از این که مقداری سبزی چیدند، زن برای آوردن سبد یا ظرف بزرگتری به اتاق برگشت. هنوز درِ اتاق را باز نکرده بود که بچه‌ای از پشت سر صدایش زد:

«مامان، مامان.»

زن بی آن که نگاهش کند جواب داد:

«بله.»

«مامان، سلام.»

زن یک لحظه به‌خاطرش آمد که بچه‌ها قرار نبود تا ظهر برگردند. برگشت و با تعجب نگاه کرد. پسربچه‌ای چهار پنج ساله سعی می‌کرد خود را از ایوان بالا بکشد. لباسهایش خاکی شده بود و برای بالا آمدن دستها را به سختی به دیواره کاهگلی ایوان می‌کشید و کمی آن طرف‌تر پله‌های سنگی را نمی‌دید. موهایی حنایی رنگ داشت و صورتی ککمکی با پوست قهوه‌ای سوخته و لکه‌های تیره ریز روی گونه؛ بلوز آستین کوتاه زرد رنگی پوشیده و شلوار کوتاهی که برایش گشاد بود. موهای کوتاهش به خیسی می‌زد و در آفتاب می‌درخشید و روی پیشانی‌اش عرق نشسته بود.

همان طور که می‌آمد بالا گفت:

«مامان، مامان.»

زن با خنده جواب داد:

«من مامان تو نیستم.»

پسرک خودش را بالا کشید. با دست لباسهایِ خاک‌آلودش را پاک کرد و گفت:

«مامان، سلام.»

زن آرام خندید و تکرا کرد:

«من مامان تو نیستم.»

پسرک دست زن را گرفت و پرسید:

«پس مامان من کو؟»

پسر آن قدر کوچک و ساده و صمیمی بود که زن یک لحظه هم به ذهنش نرسید مبادا پسرک دستش انداخته باشد. خم شد و پرسید:

«اسمت چیه؟»

«مانی.»

«اسم مادرت چیه؟»

«ماندانا.»

«چند روز است اینجایی؟»

«دیروز آمدیم.»

زن دستش را گرفت.

«با کی آمدی این طرفها؟»

« با دوستم.»

«اسم دوستت چیه؟»

«با دوستم آمدم. لباسش آبی بود.»

زن دست پسرک را گرفت و به کوچه‌باغ بردش. محوطهٔ باز و باغهای خشکیده محصورشده در دیوارهای کاهگلی فروریخته را نشانش داد و پرسید:

«تو از کدام طرف آمدی؟ دوستت از کدام طرف رفت؟»

پسرک با انگشت افق را نشان داد و گفت:

«من از آن طرف آمدم با دوستم. بعد او رفت. گمش کردم. لباسش آبی بود.»

زن خسته و کلافه‌بود.

«لباس آبی که نشد نشانی. نمی‌توانی پیدایش کنی.»

پسر مکثی کرد و گفت:

«موهاش فرفری بود.»

و راه افتاد طرف چاه متروک پشت خانه و پایش را کنار تخته روی آن گذاشت . زن فریاد زد:

«این کار را نکن. خطرناک است. می‌افتی.»

پسرک بی‌اعتنا ایستاده بود و با کنجکاوی از کنار تخته داخل چاه را نگاه می‌کرد. چاه را سالها قبل، خاله‌زاده‌ها و عموزاده‌ها و برادرهای زن حفر کرده بودند. در یکی از همان تعطیلات منتهی به سیزده‌بدرهای شاد و شلوغ. به ناگهان شایع شده بود که در آن منطقه چند گنج باستانی پیدا شده است و کسی گفته بود یک نقشه قدیمی گنج دارد و پشت خانه گنجی است که باید پیدا می‌شد. چقدر هیجان‌زده و امیدوار بودند. بعد از دو روز حفاری بی‌ثمر به همان سرعت ناامید شده و چاه را نیمه‌کاره رها کرده بودند. چاه سه چهارمتری عمق داشت و از کناره‌های تخته باریک روی آن امکان سقوط بود. هربار که به آن جا می‌رفتند زن حواسش بود بچه‌هایش به طرف چاه نروند. زن با عجله دوید و پسر را عقب کشید. پسرک غمگین نگاهش کرد. زن زیر آفتاب نیم روز حسابی کلافه و ملتهب بود. زانو زد و به چشمهای بچه نگاه کرد، قهوه‌ای روشن بود با مژه‌هایی که به قرمزی می‌زد. گفت:

«با دقت نگاه کن. بی‌خود راه نیفت، حواسنو جمع کن.»

پسرک سعی می‌کرد دستهایش را از دستهای زن بیرون بکشد. بی‌اعتنا پرسید:

«تو مامان من می‌شی؟»

زن عجولانه جواب داد:

«نه. من دوتا بچه دارم. یکی قد توست. یکی هم یک ذره بزرگتر. تو اگر پسرخوبی باشی باید به فکر مادرت باشی. هستی؟»

پسرک بی آن‌که جوابش را بدهد باز راه افتاده بود طرف چاه متروک. زن داد زد که مواظب خودت باش . و او مطیع عقب آمد و راهش را کج کرد بهً طرف شمال. زن فریاد زد:

«مادرت الان دنبالت می‌گرده!»

پسرک بی آن که نگاهش کند رفت. موهای کوتاهش در آفتاب می‌درخشید و لباس زردش از دور به خوبی مشخص بود. از پشت بزرگتر از سنش به نظر می‌رسید.

زن با عجله به اتاق برگشت و با سبدی بزرگ به باغ رفت. پیرزن هنوز مشغول چیدن سبزی بود. مشتی سبزی را گوشهٔ چادر جمع کرده بود. در میان علفها می‌خزید و با دقت آنها را می‌جست و با دست جلو و عقب می‌زد تا سبزی دلخواهش را پیدا کند.

زن بی‌حوصله سبد را روی زمین گذاشت و همانجا نشست، پیرزن از ته باغ پسرک را دیده بود. سبزیهای گوشه چادرش را در سبد ریخت و پرسید:

«با کی حرف می‌زدی؟»

زن مشغول چیدن سبزی شد.

«با یک پسربچه. انگار گم شده بود.»

پیرزن سرش را پایین انداخت تا سلمک دوبرگه جوانی را بچیند.

«پسرِ کی بود؟»

«نمی‌دانم. به من می‌گفت مامان.»

پیرزن بی‌صدا خندید و گفت:

«آهان. من هم صبح زود دیدمش. به من هم می‌گفت مامان.»

و با سر اشاره به ته کوچه‌باغ کرد و گفت:

«باید مهمان یکی از باغها باشد. چه پسر خوب و با ادبی بود.»

و بی آن‌که منتظر جواب باشد خود را به زیر سایهٔ درختی کشید و کیسهٔ چپقش را درآورد و مشغول چاق کردن آن شد. چند لحظه بعد پیرزن در انبوه دود محو و پیدا می‌شد و زن جوان در میان علفها به دنبال سبزی می‌گشت اما هنوز حواسش به پسرک بود. می‌دانست سالهای زیادی است که همهٔ آن باغها متروک شده‌اند و دیگر مهمانی نداشته‌اند○

شمس لنگرودی

کودکی

بخش نخست رمان

«رژه بر خاک پوک»

خیلی از آن سالها گذشته و بسیاری از آن ماجراها هم از یادم رفته است. من چه می‌دانستم روزی مجبور می‌شوم خاطرات آن همه سال را بنویسم. سال‌هایی عجیب، جادویی، پیچیده در مه و سَم اجنه و دریا.

می‌دانم خاطرات فقط وقتی ارزش گفتن دارند که مشکلی از مشکلات را حل کنند، و وقتی که به صورت مشتی ماجراهای عجیب و غریب و افسانه‌وار درمی‌آیند که خود من هم الان به زحمت باورشان می‌کنم نوشتنشان هیچگونه ارزشی ندارد، اما نمی‌دانم چه چیزی یا چه کسی مرا به یاد آن خاطره‌ها می‌اندازد، و آن روزگار مثل جریان آبی در روحم بخار می‌شود؛ چشم و دهانم را باز می‌کند، و با دست‌هایی که نمی‌دانم تا امروز کجا بوده‌اند وادار می‌شوم که این چیزها را بنویسم.

من در پال به دنیا آمدم. همانجا نیز زندگی کردم. پال شهری ساحلی و مرکز کشور ناریانه بود. صبح، همزمان با آفتاب، در ورودِ پرندگان و مه صورتی از کلبه‌های‌مان بیرون می‌زدیم و غروب با شنیدن صدای بال اجنه و شب‌پره‌ها به کلبه‌مان می‌خزیدیم. بیشتر مردمِ پال به کار زراعت و ماهیگیری مشغول بودند. عدهٔ اندکی مغازه‌دار بودند و باقی همه یا جن‌زده بودند یا جنگیر و دعانویس و آینه‌بین و رمّال.

پال مثل سنگی رها شده از آسمان، در تلاقیِ جنگلی مرطوب و دریای آبنوسیِ مرموزی افتاده بود که می‌گفتند روزگاری محل زندگی فرشتگان بوده است؛ جنگلی کور و وزغ رنگ که با خود حرف می‌زد و دریایی که از سر شب تا سحر، از زد و خورد انواع اجنه و میمون - پرنده‌های قسفرین و اسب‌های گیاهیِ ستاره‌خوار و پیرماهیان به جا مانده از دورهٔ ماقبل حیات توفانی بود.

نمی‌دانم در زمان کودکی‌ام جمعیت پال چقدر بود. ولی در جایی که آدمی در تصمیم‌گیری هیچ نقشی ندارد دانستن میزان جمعیت چه ارزش دارد.

در پال، همیشه بادهای سختی - تقریباً به رنگ سفید - از چهار سو می‌وزید و کُرک بال موجودات ناشناخته را در هوا می‌پراکند. تابستان، نجوای مرموز رودخانه‌های آکنده از جلبک‌های زنده بود و رطوبت نیمگرم دریا؛ صدای از هم گشودن نی‌های چپرها، کلبه‌های لمس و کرخت، خلسهٔ گوش‌ماهیان مرطوب، و گل‌های خواب‌آلوده‌یی که روی ساقه‌های اساطیری‌شان چرت می‌زدند،... زمستان، ترشح آب‌تنی کردن جن‌های گرمازده در برکه‌ها بود و دود مغازه‌ها، ریزش برف‌های ابدی، رودخانهٔ خاموش، بیشه‌های فراموش، و خال‌های بنفش و پراکندهٔ مرغابیانِ گمشده در برفباد،... پائیز، تا انتهای جهان ریزش برگ بود: برگ‌های سفید و زرد سوراخ شده در بوسهٔ سوزان موجودات غریبی که فقط صدای لرزیدن لب‌های‌شان را در باد می‌شنیدیم. پائیز، باد تیره بود و بوی غربت تابستانِ سپری شده، ترسِ سفیدِ در راه، مرگ پرندگان، شمردن هر روزهٔ اجساد جوجه‌ها، سرگردانی و تسلیم. پائیز، مرگ بود... اما بهار با صدای فلوتی از راه می‌رسید: ما در نسیم صبح بیدار می‌شدیم و پرندگان گمشده در توفانِ مه شاد و خیس و نفس‌زنان روی پنجره‌های گیاهی‌مان می‌نشستند و بال‌های‌شان را از قطرات سپید می‌تکاندند. درختانِ شُسته در پیِ هم در میان بخار هوا ظاهر می‌شدند و غلغل چشمه‌ها را می‌شنیدیم که پریانی پنهانی در سایهٔ صبحگاهان می‌آمدند و زیر درختها می‌نهادند. بعد، صدای سطل‌های خدایان بود و سنگفرش هوا: غرّش رعد و برق و گیسوان هزار رنگ فرشتگان. میگفتند رعد، صدای جوشیدنِ دیگ خدایان میان ابرها و روی اجاق ستارگان است، می‌گفتند رعد، صدای دیو است که لابه‌لای ابرها تنوره‌کشان به دنبال گمشده‌اش میگردد،... فصول چهارگانهٔ پائیز و زمستان و تابستان و بهار در هودج‌های جداگانه از مسیر همیشگیِ آسمانی‌شان از فراز پال و کشور ناریانه رد می‌شدند و مردم با سر چرخیده به آسمان، حیرت‌زده زندگی می‌کردند. پال سرزمین پرنده‌سالاری و جن‌سروری، سرزمین شکوفه و مرگ و گُلِ اجباری بود. گاهی روزانه شاید یکبار یا دوبار صدای چرخ‌های چوبی اندوده به صمغ و پنبهٔ ارّابه‌ها در شن نرم و فلس فراموش شده و خاکه برگ و هوا جاری می‌شد، و جن‌گیر و آینه‌بین و رمالی را بالای سر جن‌زده‌یی می‌رساند. گاهی جن‌ها بیشتر می‌شدند: وقتی که آب رودخانه‌یی بالا می‌آمد و کلبه‌ها را سرِ هم خراب می‌کرد و مزرعه‌ها را می‌پوساند؛ وقتی نمد هوا می‌پوسید و بخار دریاها را به خود نمی‌کشید، و بی‌بارانی و خشکسالی مزرعه‌ها را می‌خشکاند. بعد، ارابه‌های شتابان می‌رفتند و می‌آمدند و فریادِ درهمِ انبوهِ جن‌زده‌ها در کوچه‌ها می‌پیچید. پال، سرزمینِ بی‌خبرهای اساطیری، شادمانی‌های ترسخورده و معصوم، و تکه زمینی شناور در بخار ابدیتی بیرون از زمان بود. و من خاطرات زیادی از این روزها در ذهنم ندارم. فقط لکه‌های پراکنده و دورادور ماهیگیران و کشاورزان، دکان‌های گلین کوچک آکنده از سایه و چهره‌های باز و روشن جنگیران و دعانویسانی که در ارّابه‌ها و بخار تیرهٔ برگ‌های دریایی از برِ من می‌گذشتند در روحم مانده است. و این جنگیران (سلاطین بی‌منازع ناریانه) اگر نبودند، پال هم نبود. آنان زبان پریان را می‌دانستند. ضعف اجنه را می‌شناختند و با حاکمان اجنه روابط پنهان و ناشناخته‌یی داشتند. آنان رابط بینِ ما و جن‌ها بودند.

جن‌ها با جمعیت عظیم و های هوی درهم گنگ و خاموش، زمین و هوا را پر کرده بودند؛ آنها ما را می‌دیدند ولی ما موجودات زمینی قادر به دیدنِ آنان نبودیم. (و هنوز هم نمی‌دانم که آیا به راستی آنها قصد اذیت و آزار مردم را داشتند یا نه. ولی آخر کسی چه می‌دانست که چه چیز شادشان می‌کند و چه چیزی غمگین‌شان. و بدبختی به ویژه وقتی بود که جنی عاشق آدمیزادی می‌شد.) آنها خود را به شکل پرنده و باد، به شکل گلسرخ و لیمو درمی‌آوردند و فریب‌مان می‌دادند. نخستین خاطره‌ام نیز از اوایل زندگیم مربوط به یکی از همین اتفاق‌هاست.

بعدازظهر گرم و رطوبی یکی از تابستان‌های پال بود. بادی نرم و خنک می‌وزید و پرده‌های بالای طاقچه تکان می‌خورد و پرندگان ریز و درشتی با باد به اتاق می‌آمدند و بیرون می‌رفتند. همین موقع لبهٔ پرده‌ای که کوتاهتر از سایر پرده‌ها بود تقریباً لوله شد، بالا رفت، و پروانه‌یی پر و بال‌زنان خود را به درون اتاق انداخت. چیزی نگذشت که



پروانه آرام شد؛ بال‌هایش را جمع کرد، از هم گشود، شاخک‌هایش را به دقت و آرامش تکان داد، خمیازه‌های ظریفی کشید، و مرا که دید، به گمانم لبخندی زد و رشته‌های سپید و صورتی و بنفش و آبی از زیر پرش بیرون ریخت. من کوچک بودم و هنوز نمی‌دانستم: آدمی برای آنکه بلند شود احتیاج به بازو و ساق پا دارد و من به جز پاهای کوچکی که دائماً می‌لرزند و بر آنها مسلط نیستم، چیزی ندارم. این را بعدها با دیدن یک نفر که مسخ شده بود، فهمیدم. دستم را نمی‌دانم روی چه چیزی گذاشتم و به هر زحمتی بود سرِ پا ایستادم. پروانه بال‌هایش را باز کرد و همین وقت بادی که پر از گرده‌های رنگارنگ بود توی پرده پیچید و پردهٔ سنگین اتاق خواب‌آلوده کمی تکان خورد و پروانه ترسخورده برخاست و روی عسلی نشست. عسلی کنار دستم بود. نباید سستی می‌کردم. پاهای باریک و کوچک و لمسم از هم باز شد. اما هنوز قدم از قدم برنداشته بودم که پنجه‌هایم لرزید و به پشت روی زمین افتادم. شوقِ آتشِ رنگ‌ها در هیجان غریبی مرا می‌لرزاند. بلافاصله برخاستم. چون برّهٔ کوچکی چهار دست و پا ایستادم. رنگ‌ها بخار می‌شدند و طیفِ کلاف‌های لطیف و رنگین از هم می‌گشود و به سویم می‌آمد. احساس کردم که از مه رنگ‌ها پُر می‌شوم. شتاب کردم. پروانه روبه‌رویم در دسترس بود. یادم رفته بود که پنجه‌هایم تحمّل اینهمه اشتیاق را ندارد. می‌خواستم این پرنده را که هرگز پیش از این ندیده بودم شکار کنم. می‌خواستم کیسهٔ رنگ‌هایش را بگیرم و توی پنجه‌ام بفشارم. دوباره به سویش خیز برداشتم. اما پاهایم، بدون نظم، درهم و برهم شدند و به طور دردناکی، شکنجه دیده، روی زمین نشستم.

نمی‌دانم چرا پروانه تکان نمی‌خورد. انگار که هزاران سال پیش از این سنگ شده بود و تمام آن چیزها هم که چند دقیقه پیش دیده بودم، خواب و خیالی بیش نبود.

سکوتِ خشک و چغرِ بیرون اتاق را صدای سه گنجشک گرمازده سوراخ کرد. باد، هیاهوی بچه‌ها و صدای ماهیگیران را از میان سوراخ‌های سکوت به اتاق‌مان ریخت. بعد بوی ماسه آمد. بوی گلسرخ‌های ناپیدا، اسب‌های خفته که گرمای تن‌شان در سایه بخار می‌شود، ترانه‌خوانیِ پاروزنانی که می‌گفتند سالیان درازی‌ست که در دریا گمشده‌اند،... و پروانه همچنان ساکت بود. تا زمانی که دیدم پاهای کوچکم بیش از این پیچ و تاب می‌خوردند که بتوانم در اعضاءِ خود نظمی برقرار کنم نشستم و با دل پُر اشتیاق منتظر ماندم که پروانه خود بلند شود، بیاید، و بر کفِ دستم بنشیند.

شکست خورده بودم. یقین کرده بودم که قادر به شکستن دادنِ پروانه نیستم. او از خود مطمئن بود. اما شوق تصرّفِ بال‌های رنگینش جانم را شعله‌ور می‌کرد. می‌خواستم پروانه را در آغوش بگیرم و بالش را نوازش کنم. می‌خواستم سر و چشمش را ببوسم. دهان ظریفش را باز کنم و در نَفَسِ اثیری او گم شوم،.... نه، حتی پدر اگر خواب هم نبود نمی‌خواستم پروانه را برایم شکار کند. لَکِ رؤیاهای خون‌آلودِ پدر بر بالش او می‌درخشید. این را می‌دیدم. او همین صبحِ امروز گوسفندی را کشته بود. بالای شُمش را سوراخ کرده، دهانش را روی سوراخ کوچک گذاشته بود و من لُپ‌هایش را می‌دیدم که چطور ورم می‌کند. و بعد هم دیدم که گوسفند مرده باد کرد و باد کرد و پدر پوستش را از گوشت تنش جدا کرد... خون حیوان راه افتاده بود زیر گُل خطمی، و مادر می‌گفت که هق‌هق او را شنیده است. دلم نمی‌خواهد پدر بیدار شود،...

مار در را باز می‌کند، و مرا چون خیالی سبک از روی زمین برمی‌دارد و در رختخوابم می‌گذارد.

پروانه وحشت‌زده پرواز می‌کند.

و من چون حشره‌یی، ساعت‌ها در اتاقم می‌لرزم.

چرا حرفهایم را نفهمید؟ چرا از من دور شد؟ چرا نیامد و بر کفِ دستم که با پاهای ریز و حشره‌یی قادر به حرکت نبودم، ننشست؟ بعدها مادرم گفت که اجنه خودشان را به شکل پروانه و لیمو، گلسرخ و هزار چیز دیگر درمی‌آورند. و پس از آن بود که در زوالهٔ آفتاب که پدر می‌خوابید، مادر می‌خوابید، و سکوت نرم و اخرایی دریا پنجره‌ها و رودخانه‌ها و کلبه‌ها را بی‌حس می‌کرد و همه در هوای شیرین شده در تنفس آهوان چرت می‌زدند، پروانه‌های تب کرده و رنگ‌رنگ فراوانی که لای گیاهان بال می‌زدند من وحشت‌زده درها را می‌بستم و از پشتِ شیشه‌های بخارآلود به کلّه‌های جادویی و بال‌های شب‌پره‌وارشان نگاه می‌کردم.

یکروز، نزدیکی‌های غروب، زیر پردهٔ بادِ خنکِ تابستانی خفته بودیم که صدای سائیدن چیزی را پشت چپر در میان علف‌های خشک و خردلی و سوخته شنیدیم. پدرم چون سگ‌های شکاری ایستاد، گوش‌هایش را تیز کرد، آب دهانش را با صدای بلند قورت داد، چشم‌های گشادش با نگرانی همه سو را جست و جو کرد، و صدا که مثل جریانِ خشک آب و برادهٔ آهن روی سفال‌های شکسته در زیرزمین خانه‌های قدیمی جاری بود، بیشتر و بیشتر شد. در همین لحظه گربهٔ سیاه و عظیمی با گوش‌های آویخته توی حیاط مان پیدا شد. مادر که ظاهراً کمی ترسیده بود سنجاقی از یقهٔ پیرهنش باز کرد، زمزمه‌های مرموزی در هوا پراکند، و گربه که ظاهراً بی‌اعتنا و پرسه‌زنان به طرف ما می‌آمد، ایستاد، سرش را بلند کرد، چند لحظه خسته و خشمگین به ما چشم دوخت، بعد سرش را پائین انداخت و هنوز پشت درخت‌ها و توی رنگ‌های زرد و کهربایی و آتشی نپیچیده بود که ناپدید شد. پدر که هنوز صدای قورت دادن آب دهانش را می‌شنیدیم با همان چشم‌ها و لبان خشکیده به مادر گفت: «جن بود. نمی‌دانم چه می‌خواست.» مادر که می‌دانست اجنه در این ساعات روز معمولاً خودشان را به شکل گربهٔ سیاه درمی‌آورند، گفت: «تو چیزی نشنیدی؟» پدر که دیگر نیرویی برای جواب دادن در لبهایش نمانده بود با تکان دادن سر گفت «نه.» و سه روز بعد که دوباره همان گربه، اما دیرتر، سر راهش سبز شد، خسته و درمانده‌تر از همیشه به خانه آمد و از ما خداحافظی کرد و در حالی که از شدت ترس به لکنت افتاده بود بریده بریده و کم نفس گفت: «همان گربهٔ سیاه گفته، که سه روز دیگر، می‌میرم.» و پس از چند روز، دیگر هرگز پدر را ندیدیم.

به کجا رفته بود؟ جن از جانش چه می‌خواست؟ آیا گوسفندی را که پدر کشته بود جزءِ همین جن‌ها نبود؟

مادر می‌گفت: «جن پدرت را نکشته، آنها از دنیای مرگ هم باخبرند. چون پدرت را دوست داشتند خبر مرگش را به او رساندند.» می‌گفتم: «چطور ما حریف جن‌ها نیستیم مادر؟» می‌گفت: «جن گاهی که حواسش نیست، اگر بلافاصله سنجاقی رو به رویش بگیری نمی‌تواند تغییر شکل بدهد، آنوقت ما می‌توانیم او را بگیریم و بکشیم.» بعد، کهکشانی از جن و پری دور تا دورم را می‌گرفتند و من می‌گفتم: «مادر همه را که نمی‌شود کشت.» و مادر با درماندگی نگاهم می‌کرد.

شب‌ها من و مادرم، پشت درهای بسته، زیر چراغ‌های خاموش، صدای برخورد برگ‌های عظیم دریایی و فیل‌های بنفش و حباب‌های چوبی را می‌شنیدیم. آنها شیفتهٔ تاریکی و سرما همان اوایل شب پیدا می‌شدند و جرقه‌های بنفش و طلا رنگشان تهِ دریا می‌تابید. گاهی گله‌های عظیمی از ماهیان غول‌آسای عاشق ماه، دیوانه‌وار و جنون‌زده رو به ماه می‌جهیدند و صدای تن - ضربهٔ کولاک‌وارشان پال را به هم می‌پیچید. ما زوزهٔ دردناک ماهیان شهوتزده را در پرواز شب‌پره‌های سراسیمه و سنجاقک‌های پرویال بریده می‌شنیدیم. گاهی ماهی‌ها نعره‌زنان رو به ساحل می‌آمدند و به ماسه می‌رسیدند و عرقریزان وَ هق‌هق‌کنان با دم‌های عجیب‌شان که به قد سه چهار سرو و درخت وَن بود درخت‌ها را می‌بریدند، بعد، خسته و کوفته در فاصله‌یی بعید از دریا، روی کلبه‌ها و چپرها و آشیان پرندگان می‌مردند تا ماه‌ها کلاغ‌های مشکوک با نُک زرّین و نگاه‌های شکّاک‌شان بر اجساد بو گرفته بریزند و ناله‌کنان در دریا و رودخانه‌ها بمیرند و بوی دوگانهٔ متصاعد، پال را گیج و فلج کند.

شب در قُرق جن‌ها بود. مردم پال درها و پنجره‌ها و منفذها را می‌بستند تا صدای پای نمدپیچ اجنه و آل و دوالپاها را روی ماسهٔ پشت‌بام‌ها و توی حیاط شان نشنوند. آنها شبانه، بخصوص شب‌های روشن، میوهٔ خانه‌ها را همراه درخت‌های‌شان می‌خوردند و صدای خفیف جویدن و نشخوارشان توی اتاق‌ها می‌پیچید. و گاهی اوقات که مست می‌کردند و از پله‌ها بالا می‌آمدند و درهامان را می‌زدند، ما زیر لحاف می‌لرزیدیم و می‌فهمیدیم که نعل اسب سر در خانه‌مان پوسیده و ریخته است.

. در شب‌های جشن تا سپیده صدای عجیب طبل‌ها و آوازخوانیِ بی‌معنای‌شان در دود عرق می‌پیچید و صبح با اجساد پراکندهٔ ماهیان و پرندگان عظیمی روبه‌رو می‌شدیم که در احشاءِ هر یک شش گاوِ تکه پاره و سُم چهار اسب و چوب چند کلبه و چندین درخت شکسته به هم پیچیده بود،... بعد مردم به خواهش جنگیران، هفته‌ها به کنار دریا نمی‌آمدند تا اجنه مرده‌های ترکیده‌شان را شب‌ها به اعماق جنگل و گورستان دریایی‌شان برسانند.

مادر می‌گفت: «خوب است لااقل روزها از دست‌شان در امانیم. هرچه باشد به هر حال اینجا سرزمین آنها هم هست.» و در چشم مادر برق خوشحالی می‌درخشید. و به طور ضمنی این غیبت روزانه را لطف آنها می‌دانست. جنگیر می‌گفت: «راستش را بخواهید پال و نارپانه اصلاً مال جن‌هاست. آنها جد اندر جد اینجا بوده‌اند و الان هم قدرتش را دارند که همه‌مان را یکشبه توی دریا بریزند.» و مردم، قوز کرده و تسلیم شده، با شانه‌های فروافتاده و نگاه کج و ملتمس از گوشه کنارها می‌رفتند و راضی به نظر می‌رسیدند. ○

محمدطاهر

پای من

«چه پاهای خوش ترکیبی!» جمله‌ای بود که از دهان ساقی شنیدم. مردی که هرگز ندیدمش. اما از همین جملهٔ کوتاه می‌شد فهمید که چه قیافه و هیبتی دارد. چهره‌اش را در آن کشمکش برای خود تصویر می‌کردم. گفت: «دراز بکش!» برجایی که نمی‌دیدم دراز کشیدم. اول سراغ پاهایم رفت؛ با دستهایش که زمخت بود، لمسشان کرد. طنابی را به دور مچ پاهایم پیچید. بعد دستانم را به‌طور صلیب به تخت محکم بست. پارچه‌ای دیگر روی چشم‌بندم گذاشت و بند آنرا از روی چشمانم گذراند؛ به‌طوری که تخم چشمم را درد آورد. دهانش بوی بدی می‌داد. صدای مسخره‌ای هم داشت. کلمات را جویده جویده ادا می‌کرد. گفت: «هرچیز باید ارزش خودش را داشته باشد.»

ریز ریز شروع کرد به خندیدن؛ مثل موش. و بعد گفت: «خربزه خوردی؟ مردش باش پای لرزش بشین.»

به‌نظرم آمد که قد بلندی دارد. صورتی درشت و آبله‌گون با دماغی که روی صورتش جابه‌جا شده بود. هیکلی مثل آدمهای منگول، با شانه‌هایی افتاده و شکمی جلو آمده.

بار دیگر دستانش روی پاهایم لغزید. این‌بار کف پایم را گرفت. محفظه‌ای را روی سرم گذاشت. و لحظه‌ای مکث کرد و گفت: «حالا با هم به سَفَل می‌رویم. یک سَفَل فضایی! اسم آپولو را شنیده‌ای.»

اولین ضربه که به کف پایم فرود آمد، فکر کردم باید چیزی شبیه تیر چوبی باشد! فکر کردم، چرا با تیر چوبی می‌زنند! ضربهٔ دوم، نفسم را بند آورد. درد در تنم جاری شد. و کم‌کم ضربه‌ها تند و تندتر شد. اول شرم داشتم که فریاد بزنم. دلم نمی‌خواست پیش هیولایی که نمی‌دیدمش دردم را بروز بدهم. شدت ضربه‌ها طاقتم را گرفت و درد امانم را برید. چنان فریادی زدم که انگار جانم از دهانم درآمد. فریادم در محفظهٔ آهنی پیچید. و گوشهایم تیر کشیدند. ضربه‌ها به ترتیب از کف تا به سرانگشت پاهایم فرود می‌آمدند. پاهایم را تکان می‌دادم تا از بند رهایشان کنم. تقلا کردم. گاهی پای چپ و گاهی پای راستم را سپر یکدیگر می‌کردم، تا کمتر آسیب ببینند. ضربه‌ها نظم خود را از دست دادند. و تیرهای چوبی باریک و باریکتر می‌شدند. حالا چیزی به برندگی شمشیر فرود می‌آمد.

انگار با پاهای برهنه، روی میله‌های گداخته می‌دویدم. درد می‌آمد و با نفسم خارج می‌شد، درد که می‌نشست، نفس می‌گرفتم. کسی توی تاریکی روی میله‌های گداخته ادرار می‌کرد، بوی عرق و ادرار توی اتاق پیچیده بود. کسی روی ضرباهنگ کابلها که به کف پاهایم می‌خورد، نفس تازه می‌کرد. بی‌حال شده بودم. دلم می‌خواست به پشت درختی تنومند پناه ببرم. برقی در تنم جاری شد. بوی سوختگی بلند شد! کجا آتش گرفته بود؟

ضربه‌ها قطع شد. دوباره دستان ساقی مچ پاهایم را گرفت. طنابهای شل شده را محکم کرد. پوست پاهایم در حلقه‌های طناب داغ شده بود و گز گز می‌کرد. ساقی گفت: «صاحب این پاها باید طاقت داشته باشد. مرد باشد. تازه پرواز شروع شده!»

ضربه‌ها دوباره فرود آمدند. یک، دو، سه، چهل. و من باید می‌دویدم روی آهن مذاب با همین پاهایی که ساقی می‌گوید چه خوش ترکیب است.

تا یادم می‌آید، مادرم می‌گفت: «پای بزرگ نکبت است» این جمله را همیشه تکرار می‌کرد. توی خانه مرا به نام صدا نمی‌زدند. «گنده‌پا» کاملترین اسمی بود که در دوران کودکی شنیده بودم. گنده، سماور را روشن کن. گنده، برو زیر بازارچه. گنده امشب نوبت آب محله ماست؛ در تنپوشه را بردار. گنده کلون در... اگر کسی از من می‌پرسید اسمت چیست؟ ناخودآگاه گنده‌پا به ذهنم می‌رسید. مادرم هربار مرا می‌دید با تأسف می‌گفت: «خدا به داد این گنده پا برسد با این هیکل گنده‌اش.»

روزی که فهمیدم پاهایم سرنوشتم را رقم می‌زنند، دلم به لرزه افتاد. توی این دلهره و آشوب، من و پاهایم با هم بزرگ می‌شدیم. کمتر در بازی بچه‌های محل شرکت می‌کردم. بیشتر در خانه می‌ماندم، و به مارهایی که زیر سقف اتاق لانه داشتند و در آنجا جابه‌جا می‌شدند دلخوش بودم. دوست نداشتم کسی از بزرگ شدن پاهایم بویی ببرد. همیشه آنها را در کفشهای چند نمره کوچکتر زندانی می‌کردم. موقع نشستن پاهایم را زیر تنم پنهان می‌کردم. مادرم می‌گفت: «خیلی درد کشیدم تا تو بعد از ساعتها به‌دنیا آمدی. نه مثل همهٔ بچه‌ها، بلکه تو با پاهایت آمدی.»

بعدها مادرم هر خطای کودکی مرا با فلک کردن و شلاق زدن جواب می‌داد و از توصیه‌های رمالها و آینه‌بینها در امان نبودم. حتا به گفتهٔ غربتیها عمل می‌کرد و پاهایم را در پوست تازهٔ برهٔ تودلی، زفت می‌انداخت. و یکسالی هم مجبورم کرد تا کفشهای چوبی چینی به‌پا کنم. و شبها هم با آن کفشهای چوبی می‌خوابیدم. ولی پاهایم مثل دو تا کدو تنبل، زیر این تنهٔ بی‌بُته رشد می‌کردند. کم‌کم پشت پاهایم مخفی می‌شدم و محیط اطرافم را از پشت این حصار می‌دیدم. پدر و مادرم و دیگران در آن سوی حصار، زندگی آرامی داشتند. و من از همه جدا افتاده بودم.

زیر ضربه‌های شلاق به خود می‌پیچیدم و کف بالا می‌آوردم. دیگر فریاد نمی‌زدم؛ ناله‌ای شبیه خس خس از حنجره‌ام بیرون می‌آمد. به‌ناگاه چیزی درون پایم ترکید. مثل کیسه‌ای آب گرم بود که کف پاهایم را خیس و لزج کرد. زمان پشت چشم‌بندم زیر آپولوی ساقی ایستاد. در فضایی ناشناخته رها شده بودم. نمی‌دانستم کدام نقطه از بدنم درد می‌کرد و کجا بی‌درد بود. در سکوت و تاریکی ول شده بودم. حتا ساقی هم که قول داده بود با من در این سفر فضایی خواهد آمد، نیامده بود. بعد از ساعتی بندهای دست و پایم را باز کردند. محفظهٔ آهنی را از روی سرم برداشتند و با چشمان بسته از تخت پایین خزیدم. و با راهنمایی ساقی، سینه‌خیز تا سلول رفتم. به نگهبان گفت: «از نژاد شیطان است. خوب مقاومت کرد. تحویل بگیر تا بعد.»

کاش آینده و بعدی وجود نداشت. در سلول، چشمانم را باز کردند. نگهبان در را بست و رفت. در تاریک و روشن سلول، چشمم به پاهایم افتاد. این پاهای من بود! چیزی شبیه دو کُنده درخت قطوری که

از ریشه درش آورده باشند. روی پاهایم افتادم. دلم به حالشان سوخت و از ته دل، گریه‌ام گرفت. کدامِمان جور گناه‌ناکردهٔ دیگری را بر دوش می‌کشد؟

بدنم خیس عرق بود. صدایی از پشت دیوار سلول، توجهم را جلب کرد. کسی از سلول سمت راست مُرس می‌زد. آهنگ آرام‌بخشی داشت. دنبال کلمات می‌گشتم تا این ضربه‌های ظریف را از پشت سنگ و سیمان معنی کنم. ضربه‌ها به کلمه‌ها تبدیل شدند و در ذهنم این شعر، شکل می‌گرفت: «ای ایران، ای مرز پُر گهر...»

همانطور که پاهایم را در بغل گرفته بودم، این سرود را زمزمه کردم و با آن گرم شدم. بعد از ساعتها پرواز با آپولوی ساقی، سلول، اَمن‌ترین جای جهان بود.

وجود پراکنده‌ام را جمع و جور کردم. همه چیز من در این سلول، دوباره کنار یکدیگر قرار می‌گرفتند و تمام کس و کارم در این اتاقک حضور داشتند و پاهایم را میان جمع خود گرفته بودند. چه میهمانی باشکوهی. از پشت دیوارها، سرود ای ایران شنیده می‌شد. و لامپ کوچک پشت میله‌های روزن، مثل خورشیدی بود که می‌تابید. سرم گیج می‌رفت. مثل گل آفتابگردان با نور لامپ می‌چرخیدم. دلم می‌خواست بخوابم. اما درد نمی‌گذاشت. سلولهای مغزم فرمان دادند تا به دیار خواب بروم. کسی پشت سر هم به صورتم سیلی می‌زد. ستارگان آسمان، مقابل چشمانم فرو می‌ریختند. انگار جنگل، در شعله‌های آتش می‌سوخت. کاش می‌مُردم.

صبح شده بود. تمام شب را کنار پاهایم بیدار بودم. نگهبان لیوان پلاستیکی چای را در سلول گذاشت و رفت. هنوز پاهایم میهمان دستانم بودند. دستهایم به نرمی خون دلمه بسته را از کناره‌های زخمها، پاک می‌کرد.

مردی فربه توی قاب تنگ در سلول، بالای سرم ایستاد. از توی کیفش یک شیشه مایع، روی پاهایم ریخت و با پنس و پنبه، شروع کرد به پاک کردن پاهایم. و بعد پماد مالید و آنها را با باند بست. دوتا پای کفن پوش به جا گذاشت و رفت.

چای سرد شده بود. گوشهٔ سلول کز کردم و پتو را روی سرم کشیدم. دیگر نفهمیدم چه شد! لشکر خواب، بر امپراتوری کوچک من غلبه کرد. کاش در خواب زمستانی خرسها، شریک بودم. اما در خواب باز هم ساقی بود که می‌آمد و ستاره‌های ریخته‌شده را از کف اتاق تمشیت جارو می‌کرد. و ستاره‌هایی که مثل شیشه‌خرده به کف پاهایم فرو رفته بودند، بیرون می‌کشید.

تقویم روزها را گم کرده بودم. دوباره پزشکیار آمده بود و داشت خون دلمه بسته را از کف پاهایم می‌شست و آنها را پانسمان می‌کرد. مردی که هیچ حرف نمی‌زد. کار پانسمان که تمام می‌شد، در سلول را می‌بست و سراغ سلول بعدی می‌رفت.

بعد از سه روز گرسنگی، باز هم میل به غذا نداشتم؛ تنها لیوان چای را با بی‌میلی سر کشیدم. می‌ترسیدم اگر غذا بخورم، با این پاهای چاک، چاک، چطور به دستشویی بروم! اغلب در همان لیوان پلاستیکی ادرار می‌کردم. نگهبان آن را می‌برد و می‌شست و دوباره برایم چای می‌ریخت.

پاها مثل دو تکه گوشت بی‌مصرف مقابلم مانده بود. هر کدام به اندازهٔ یک متکا بزرگ شده و به رنگ سیاه درآمده بودند. ناخنها سیاه شده بود. هر دو ناخن شستم داشت می‌افتاد. خوب خواهند شد؟ می‌توانم روی پاهایم راه بروم؟ و دوباره آنها شلاق خواهند زد! زخمها و تاولهایم که هنوز خوب نشده‌اند.

کسی پشت دیوار سمت چپ سلولم دعا می‌خواند: «وَالعَصر اِنَّ الانسانَ لَفی خسر...»

«آیا کابلهای ساقی مرا به سفری تازه می‌برند!»

دستهایم بی‌قرار بودند، به پاهایم ور می‌رفتند؛ بی‌اینکه راحت باشند. خودشان را روی پاها می‌انداختند و نوازش می‌کردند. و جای جای آن‌را مثل یک طبیب معاینه می‌کردند. خودشان را مقصر می‌دانستند. متأثر بودند. طی تمام سالها با هم بودند. آنها هم دراز و بدقواره بودند. اما پاها. حالا آنها زخمی و له شده روی دستانم مانده بودند و انگشتانم با احتیاط تا کرانهٔ زخمها، پیش می‌رفتند. آرام و نرم می‌سُریدند تا آنجایی که پوسته‌ای روی بریدگیها را پوشانده بود. هر کجا را که فشار می‌دادی، مثل انار آب‌لمبو، آمادهٔ ترکیدن بود، و خون مثل چشمه‌ای سرخرنگ می‌جوشید و در سطح سیاه پوست، جاری می‌شد.

می‌خواستم بدانم چرا باید ساکت باشم و ندانم برای چه روی میله‌های داغ آهن بدوم!؟

تازه به کلاس اول رفته بودم. معلم مشق شب داده بود. و من حروف الفبا را روی کاغذ تمرین می‌کردم. مادرم گفت: «تو با دست چپ می‌نویسی!؟» و از آن روز مأمور شد تا من با دست راست بنویسم. و هربار که قلم در دست چپم می‌سرید، خط کش روی دستانم فرود می‌آمد. با دست راست نوشتن برایم طاقت‌فرسا بود. ولی مادر مثل مجری قانون بالای سرم ایستاده بود و تمام حرکات دستانم را زیر نظر می‌گرفت. گاهی اوقات که فراموش می‌کردم و مداد در دست چپم جای می‌گرفت، خط کش مادر روی دستانم چنان ضربه‌ای می‌زد که انگار عقرب گزیده باشد؛ آنگاه فریادم به هوا می‌رفت. پشت دست چپم تاول می‌زد. مادر گوشم را می‌گرفت و می‌کشید و با صدای بلند می‌گفت: «با دست چپ نه.»

او سواد نداشت، دلش می‌خواست من باسواد شوم اما با دست راست. من دلم می‌خواست بدانم، ولی با دست چپ...! بعدها به‌خاطر کتکهای مادر و محرومیت از شام و ناهار، آموختم که با دست راست بنویسم. اما نه خط خوبی داشتم و نه حوصلهٔ نوشتن. وقتی با دست راست کلمات را رج می‌زدم، خوابم می‌گرفت. بی‌حوصله می‌شدم. تنها، در خواب آسوده بودم. آنجا پرواز می‌کردم. هرطور دلم می‌خواست می‌نوشتم. کسی روی دستانم شلاق نمی‌زد. و به همین خاطر هرگز مادر را در خوابهایم راه ندادم.

تازه به هوش آمده بودم. روی دیوار خطوط کوتاهی در کنار هم ردیف شده بود. جایی دیگر نوشته شده بود: «این نیز بگذرد.» کسانی که قبل از من زندانی این سلول بودند، تعداد روزهایشان را روی دیوار خط کشیده بودند. هر خط کوچکی نشانهٔ یک شبانه‌روز بود. شروع کردم به شمارش خطها. هزاران شبانه روز، انسانی زندانی این سلول بود. پس من‌هم باید خط بکشم. صدایی توجهم را به بیرون از سلول جلب کرد. چیزی مثل زنجیر بود که به کف راهرو کشیده می‌شد. گوشم را به در چسباندم؛ تا بهتر تشخیص بدهم. تک سرفه‌ای شنیدم. مردی با پاهای در زنجیر، از راهرو گذشت تا به در آهنی بند رسید. بعد از لحظاتی کوتاه، صدای فریاد دردآورش را شنیدم. سفر آغاز شده، با هر فریاد او، من‌هم ناله می‌کردم. تا به حال چهرهٔ مردان زندانی را ندیده بودم.

پزشکیار پیدایش شد. پاهایم را پانسمان کرد. هشت شبانه‌روز بود که در این سلول، زندانی بودم. ورم پایم، کم شده بود. تنم به خارش افتاده بود. شپشها آزارم می‌دادند. روی پایم نمی‌توانستم بایستم. حواسم را جمع می‌کردم تا جایی و یا خاطره‌ای را به یاد بیاورم. به دوستانم فکر کنم. انگار هرچه را می‌خواستم به یاد بیاورم، مثل یک عکس، دیده می‌شد و بعد دیگر هیچ.

صدای رفت و آمد مأموران بند نمی‌گذاشت از آن دخمه دور شوم. کسی در فاصله‌ای دور گریه می‌کرد. نمی‌دانستم چه باید بکنم. من تمام شده بودم. مثل آرزوهای فروخورده‌ام، دلم می‌خواست فریاد بزنم. دیروز ناخن هر دو شستم از گوشت جدا شدند. مثل دو تا لاک سنگ پشت می‌مانند. ناخنها را توی جیب لباسم مخفی کردم؛ و گاهگاهی نگاهشان می‌کنم. به خاطر پاهایم باید ساکت باشم. حتا اگر از دلتنگی، دلم از سینه بیرون بپرد، باید ساکت باشم.

مردی که زنجیر به پایش بود، چه می‌کشید! من هم مثل او می‌توانم طاقت بیاورم، و هر روز شکنجه شوم و باز هم روی زخم پاهایم راه بروم. اگر آزاد شوم، با این پاهای بزرگ و ورم کرده و سیاه، چطور به خانه بروم؟ آنها باور نخواهند کرد که ساقی با پاهای من به سفر فضایی رفته است. مادرم خواهد. گفت: «خوره به پایت افتاده!»

مأموری که غذا می‌داد، سربازی بود رنجور و لاغر. یکبار گفت: «اگر دلت می‌خواهد که پاهایت زودتر خوب شوند، باید رویشان بایستی و با آنها حرکت کنی! توی سلول راه برو می‌دانم درد دارد؛ ولی راه برو. راه برو.»

کم‌کم به سلول و چای صبح و ناهار و شام عادت کردم. و ساعتها در آن سلول تنگ، و کوچک پیاده‌روی می‌کردم. روی زخمها راه می‌رفتم. می‌بایست پوست کف پایم کُلُفت می‌شد. یک، دو، سه. به انتهای دیوار می‌رسیدم، برمی‌گشتم. یک، دو، سه. به در سلول می‌رسیدم و دوباره برمی‌گشتم. در این رفت و برگشت، روزی ده کیلومتر، راه می‌رفتم. روزهای بعد سرگرمی تازه‌ای پیدا کردم.

به توالت که می‌رفتم از شرشر آب، که از شیر، در آفتابه می‌ریخت، لذت می‌بردم. مثل موسیقی آرام‌بخش بود. شیر آب را باز می‌کردم تا سنفونی زیبای طبیعت را بشنوم. قطرات آب مثل باران کلمات بودند که در آفتابه جمع می‌شدند. یک آفتابه شعر، یک آفتابه موسیقی. در این قطرات آب می‌دیدم فوج فوج پرندگان را که پرواز می‌کردند. ماه را می‌دیدم که قطره قطره قرص کامل می‌شد. چلچله‌ها، بی‌قرار، در سطح آبی آفتابه پرواز می‌کردند. هنوز غرق رویاهای شیرین بودم که نگهبان فریاد می‌زد: «وقت تمام شد.»

لنگ لنگان به سلول می‌آمدم. سرمست از موسیقی آب، آرام می‌گرفتم و مثل هزاران خطی که به دیوار کشیده بودند، خطی دیگر می‌کشیدم. خطی برای پاهایم و خطی برای خودم. ○

سایه‌ها

انوشه منادی

بچه‌ها روی پله‌های فلزی کاروان نشسته بودند و به غروب آفتاب در دوردست، آنجا که کوهها سیاه شده و به آسمان می‌چسبند نگاه می‌کردند. شاید هم به زمین پهن و گستردهٔ جلو کاروان خیره بودند.

علفزاری گُنگ بود و شیبی ملایم به پایین داشت. هر چه بود هنوز نفسشان به جا نیامده بود و دانه‌های عرق روی پیشانی پسر قِل می‌خورد و پایین می‌سُرید. هر دو خسته و منتظر به روبرو نگاه می‌کردند.

کاروان در دامن تپه، زیر سایهٔ درخت بلوط کهنسالی متوقف شده بود. ادامهٔ شیب تپه به رودخانه‌ای می‌رسید که صدایش می‌آمد - آن دو با مادرشان ماهی قزل‌آلا از درونش صید کَرده بودند - پس از بستر رودخانه، لایه‌ای پشت در پشت تپه قرار داشت، پوشیده از جنگل. سروصدای گنجشکها می‌آمد، سر به سر هم می‌گذاشتند تا هوا تاریک شود بعد هرکدام روی شاخه‌ای نازک به هم تکیه دهند و گرم شوند و بخوابند.

بوی هوا بوی غروب جنگل بود. عطر گلها و بوی چوب و خاک تا رویبدن شبنمها تندتر و تندتر می‌شد. باد با نوسان می‌چرخید و پیش می‌رفت. بخاری کمرنگ در هوا موج می‌زد، روی بدنه و انحنای فلزی سقف کاروان می‌نشست تا صبح با سرمای هوا میلیونها تکه ریز بلور تبدیل شود و همهٔ دنیا را خاکستری کند.

لکه‌ای گرد و سیاه با نوسان از شیب تپه بالا می‌آمد. آهسته شکل می‌گرفت. پسر به دختر گفت: مامان داره می‌آد.

دختر انگشتان کوچکش را درهم پیچاند و شانه بالا انداخت.

هیکل سیاه مرد نزدیک می‌شد. بچه‌ها ترسیدند و با سرعت وارد کاروان شدند، در را قفل کردند. مرد ایستاد به کاروان نگاه کرد؛ چهار چرخ داشت و دو پنجرهٔ کوچک رو به طلوع خورشید، بدنهٔ مستطیل و کشیده‌اش صورتی بود با انحنای سقفی سفید. چرخها را تا نیمه سبزه پوشانده بود با گلهای ریز و صورتی و زرد. مرد جلو رفت. روی پله نشست. زانو خم کرد پاها را در آغوش گرفت. سر را به دیوارهٔ صورتی رنگ تکیه داد. حالا او از منظر بچه‌ها نگاه می‌کرد. همه چیز همان بود به جز خورشید که آخرین ته رنگ نور را پس می‌کشید. سایه‌ها سیاه شده بودند و رنگ زمین به سیاه و خاکستری مبدل می‌شد. صدای عبور یکنواخت رودخانه ادامه داشت با بادی که گاه بود و گاه نبود.

مرد سر را روی دیوارهٔ کاروان جابجا کرد و چشم را بست، خوابید.

زن دسته‌ای گل وحشی چیده بود. مینایی زرد را مثل خورشیدی کوچک لای موهای خرمایی رنگش گذاشته بود. روی پنجه گامهایی بلند و چابک برمی‌داشت. کنار دیوارهٔ غربی کاروان پا تند کرد و پیچید. با دیدن مرد ایستاد. مرد تکانی خورد اما بیدار نشد. به آرامی نفس می‌کشید زن نوک پا، سه پله را پیمود و خود را به در رساند، بازش کرد و به داخل پرید و قفل را چرخاند.

دسته گل کنار مرد روی پله‌ها افتاد. مرد چشم گشود. گلها را دید. دست دراز کرد با نوک انگشتان برگهای ریزِ چند گل صورتی را لمس کرد.

چرخید. پاها را جلو کشید. گونهٔ چپ را به دیوارهٔ کاروان تکیه داد رو به دسته گل چشم را بست. خوابید.

آسمان سرمه‌ای شده بود. با ستاره‌هایی ریز و درشت، پراکنده درگوشه کنارش.

شهابی سفید و درخشان به دنیا آمد و خاموش شد.

مرد تکان خورد، نالید. ناله نبود دو آه کوتاه و مقطع. زن صدا را شنید. گوش به در نزدیک کرد صدای رودخانه صدای باد - صدای سایش شاخه‌های نازک بلوط - صدای نفسهای یکنواخت بچه‌ها - صدای سوختن چوب در بخاری هیزمی - جز اینها دیگر چیزی ندید!

بچه‌ها خوابیده بودند. دست راست را بالا آورد دیوارهٔ اتاقک را لمس کرد. انگشتانش حرارتی را جذب کردند که مجبور شد دست را پس بکشد، روگرداند، به بخاری هیزمی نگاه کرد، شعلهٔ آتش در آن سوی اتاقک انعکاس نارنجی داشت، رقص شعله‌ها دستی شد که به درخواست سوی زن موج برمی‌داشت. زن برخاست. کف دستها را روی صورت گذاشت - گرم بود - پنجه‌ها را آرام پس کشید، نگاهش به در اتاقک بود. یک در ساخته شده از ورقهٔ فلز، با دستگیره و قفلی. پشت در، تمام جنگل و مردی که با غروب آمده بود قرار داشت. با تاریک شدن هوا، بچه‌ها، مرد و جنگل مثل گنجشکها آرام گرفته بودند.

مرد ناله کرد. صدایش با بازدم نفس اوج گرفت، خاموش شد.

زن به پنجره نگاه کرد، قابی سرمه‌ای با لکه‌های ریز و نقره‌ای. دستگیره را در پنجه فشرد - سرد بود - لرزشی بر اندامش موج انداخت صدای در را نشنید، با صدای در مرد جنبید اما بیدار نشد. زن کنارش زانو زد، چهرهٔ مرد برایش آشنا بود، احساس کرد که مرد را می‌شناسد یا شاید قبلاً می‌شناخته. لبخندی زیر پوست صورت مرد عبور کرد - مثل شهابی که از آسمان چکید - نوک انگشتان را به چهرهٔ مرد نزدیک کرد انگشتانش می‌لرزیدند. آیا این پوست آبیِ تیره گرما داشت. بلند شد. زیر بازوان مرد را گرفت و به داخل کشید، مرد تکانی خورد و همراهی کرد.

پتو را جلوی بخاری پای تخت بچه‌ها پهن کرد مرد را خواباند، مرد بوی خاک و جنگل می‌داد، نور زرد و نارنجی شعله‌ها روی صورتش بازی می‌کرد.

نوک انگشتان را با فاصله‌ای روی خطوط چهرهٔ مرد لغزاند، طرحی از چهرهٔ او را در هوا ترسیم کرد. بین انگشتان و پوست صورت مرد لایه‌ای گرما حایل بود، گرمایی که به درون زن جاری می‌شد. مرد چشم گشود به زن خیره شد. چشمان مرد سرمه‌ای بود با لکه لکه‌های ریز و نقره‌ای.

زن خواست حرف بزند، مرد انگشت روی بینی گذاشت:

«هیش ش...»

با همان انگشت زن را دعوت به شنیدن کرد. زن خیره به چشمان سرمه‌ای مرد - به آسمان شب - گوش داد؛ صدای ریزش و حرکت رودخانه، صدای حرکت نرم وگذرای باد، صدای همهمهٔ ملایم جنگل، صدای سوختن چوب، صدای ضربان آرام و مطمئن قلب مرد.

زن در جا غلت زد، مرد رفته بود، ته‌ماندهٔ گرمای بدنش هنوز روی پتو بود. برخاست. بخاری خاموش شده بود. بر شیشه لایه‌ای نازک یخ بسته بود که فضای بیرون را با خطوطی شکسته و در قاب پنجره نشان می‌داد.

خورشید از جنگل و افق سر می‌کشید، زن سایهٔ سیاه مردی را دید که در حجم تو در توی جنگل پیش می‌رفت و در انبوه بیشه گم می‌شد. پنجره را گشود، خواست مرد را صدا بزند، اما مرد رفته بود.

بخار هوا میلیونها بلور ریز و یخ بستهٔ شبنم شده بود که لایه‌ای خاکستری روی همه چیز پاشیده بود.

روزهای بعد زن هر غروب روی پلهٔ کاروان می‌نشست به انتهای زمین در افق خیره می‌ماند، به چشم‌اندازی که آهسته آهسته رنگ می‌باخت و به حجمی سیاه بدل می‌شد و ستاره‌هایی که در آسمان کم‌کم سو می‌گرفتند. او هر شب به سایه‌هایی نگاه می‌کرد که راه می‌افتادند به گوشه وکنار می‌رفتند. اما زن هیچ وقت یک حجم سیاه و یک شکل و یا لااقل آشنا پیدا نکرد. ○

زن و دلداده

صوفیا محمودی

دوو... دوو... چی... چی... دوو... دوو... چی... چی...
دخترک چرخ می‌خورَد به دُور خود. دیوارها شروع می‌کنند به حرکت. ردیف صندلیهای دور تا دور اتاق از جا کنده می‌شوند. در قاب عَکس روی دیوار، پدر با لباس نظامی راه می‌افتد، قدمَ رو...!
آینه و شمعدان، ساعت و گلدان گذاشته‌اند سردر پی هم. هر کی تندتر رفت... دوو، دوو... چـــی‌چی... دوو، دوو... چـــی‌چی... دوو، دوو... چی‌چی... صندلیها می‌شوند واگنهای سریع‌السیر قطار، پدر در قاب عکس دیواری به شتاب دوتا می‌شود، بعد چهارتا، بعد هشت‌تا، یک گُردان و بعد ده گُردان. چشمهای قاب عکسها می‌شوند دوتا، چهارتا و صدتا. خشمگین، خشمگین‌تر، باز هم خشمگین‌تر. به سرعت باد می‌دوند، می‌دوند که او را گیر بیاورند و حسابش را بگذارند کف دستش... دوو، دوو... چـی‌چی... دوودوو... چـی‌چی...دوو، دوو...چی‌چی...دووووو... صدای سوت احتیاط... و بعد بوم! سانحه. پای دخترک می‌گیرد به صندلی و ولو می‌شود روی زمین. لابد پدر بوده که رسیده به او و با پشت پا زمینش انداخته.

* * * * * *

ترن با شتابی فرو خورده آرام و باوقار از برابر زن گذر می‌کند.
قاب پنجرهٔ واگنها نه چندان بی‌شباهت به قاب عکس پدر بر روی دیوار خانهٔ کودکی‌اش با پُرتره‌هایی جسور و شاد، فکور و مات، غمین و مِهین پیشتر و پیشتر می‌روند.
دوو... و ... و... و... سوت پایان و ... ایست!
درد و سوزشی توأم با سرگیجه و تهوّع. درست مثل پنج سالگی‌اش که دوست داشت بچرخد به دور خودش؛ و اتاق و خانه و جهان را چون قطاری به حرکت وادارد. تنها راه ممکنه که می‌شد و می‌توانست بر جهان اطرافش حکم براند. سوار بر قطار دیوانه‌وار بتازد و بتازاند. هر وقت و هرقدر که دلش می‌خواست. امّا وقتی پاهای نحیفش توان از کف داده، پخش زمینش می‌کرد، حسرت و دلشوره آرام آرام بر خنده‌ها و جوش و خروش چشمانش جای می‌گرفتند. دردناکترین قسمتش هم همین‌جا بود. مثل پرت شدن از هیاهوی روز جشن در دلِ خاموشیِ یک عزا. درد و سوزش، سرگیجه و تهوّع هم مالِ دگرگونیِ ناگهانی بود که در یک آن رُخ می‌داد.

درست مثل حالا. هیچ چیز عوض نشده بود.

گذار از مرزی همیشه دشوار. مرز بین بازی و مقرّرات، خیال و واقعیت، روز و شب، مطبخ و بستر، کار و رؤیا، نان و آن.



هنوز سرگیجه داشت. حالش داشت به هم می‌خورد. درست مثل کودکی‌اش، وقتی که پایش می‌گرفت به جایی و می‌افتاد زمین. پدر داشت سرمی‌رسید. باید زودتر از جا برخیزد. سر و رویش را سامان بدهد. کتاب و قلمش را فراهم بیاورد و بنشیند در کنار چشم غره‌های غضب‌آلود و نظامی پدر.
همین که دلْنگرانی‌اش را تاب بیاورد و از جا برخیزد، دیگر باقی زندگی را تاب خواهد آورد. «... دوو ... دوو... ترن به راه افتاده بود؛ امّا این بار او را جا گذاشته بود...» زن دلش را گرفته بود در میان دست‌هایش و هراسان که مبادا این یک نیز چون دلداده‌اش از کف بشود، مراقبش بود. داشت جای سابق آن را در حفرهٔ سینه‌اش جستجو می‌کرد که بگذارد سرجایش. نفس‌هایش افتاده بود به شماره؛ از دویدن زیاد بود. در کنار دلداده‌اش دویده بود، دویده بود سرتاسر بیابان را و دشت را، و دشت را و بیابان را، گل چیده بود، گل چیده بود و گلدانهای سر تاقچه را پُر کرده بود. آن قدر که حتا خاطرهٔ خشم و بیداد پدر یکسر در میان عطر گلها فرو پوشیده شده بود ... و حالا حفره‌ای خالی که در میان سینه داشت و تقلاّی انگشتانش که می‌خواست آن را پُر کند.
گذار از مرزی همیشه دشوار.
انگشتان نحیف، قلم و مدادهای رنگ به رنگ و کاغذی در پیشِ روی.
رنگ در رنگ، درهم و برهم، دیوانه‌وار خط بر روی خط می‌کشید.
«اینها چیه داری می‌کشی دختر؟ آخه این هم شد نقاشی؟!»
«نقاشی جنگله پدر جان. توفان شده، همه چی ریخته به هم.»
پدر از میان قاب عکس سرک کشیدهٔ و غضبناکتر از قبل بازگشته بود.
هراس، جای خالی دلداده، رنگهای درهم و برهم و قلبش که همچنان در میان انگشتانش بی‌تاب می‌تپید، زن را از جا بلند کرد: باید سوار قطار بشود و راهی شود در پی دلداده‌اش:
دوو ... دوو ... چی ... چی ... دوو ... دوو ... چی ... چی ... زن سوار بر قطار راه افتَاد. غمین و سردرگریبان. گلهای قالی به همراهش راه افتاده بودند. سرخ و سپید، زرد و آبی، رنگ در رنگ، گل و گیاه، درخت و پرنده، همگی همراهش شده بودند. دوو، دوو ... چـی‌چی ... دوو، دوو ... چـی‌چی ... دوو، دوو ... چـی‌چی ... دوو، دوو... چـی‌چی ... داشت توفان می‌شد. همه چیز درهم می‌شد. گل و درخت و پرنده، سپید و سرخ و آبی... .
توفان شدت گرفته بود. شدید و شدیدتر. دوو، دوو ... چی‌چی ... دوو، دوو... چی‌چی ... دوو، دوو ... چی‌چی ... دوو، دوو ... چی‌چی... .
همه چیز درهم ریخته بود: قطار، زن، گل، دلداده، پرنده، پدر، سیاه، سپید... درهم و از هم گسیخته.
دوو، دوو . چی‌چی.
زن دیوانه شده بود. ○

کاترین آن‌پورتر

ترجمهٔ سعید الیاسی

بی‌وفایی

خانم کاترین آن پورتر Katherine Anne Porter متولد ۱۸۹۴ شهر تگزاس است. بسیاری از داستانهای او دربارهٔ خانه و خانواده است. داستانی که در زیر می‌آید از مجموعهٔ *ارغوان شکوفا* ست. *ارغوان شکوفا* در سال ۱۹۶۶ دو جایزهٔ *کتاب ملی* و *پولیتزر* را برای نویسنده‌اش به ارمغان آورد. عنوان داستان زیر The Jilting of Granny weatherall است واژه Jilting در فارسی معادل بی‌وفایی کردن و ترک کردن یک زن است. این بی‌وفایی خود به نوعی خیانت کردن هم هست. چون ترجمهٔ عنوان داستان کمی طولانی و غریب می‌شد عنوان *بی‌وفایی* را برای آن برگزیدیم.

با چالاکی تکانی به خود داد و مچش را از دستان گوشتالود و محتاط دکتر هری خلاص کرد و ملافه را تا زیر چانه‌اش بالا کشید. «این بچه باید شلوارک بپوشه. با اون عینک رو بینی‌اش داره اینور اونور طبابت می‌کنه! «برو پی‌کارت، کتابها تو بردار و برو، من چیزیم نیست.»

دکتر هری کف دستش را مثل یک بالش روی پیشانی او گذاشت، جایی که رگهای سبز و شاخه شاخه می‌جهیدند. با این کار پلکهایش یک دفعه جمع شدند.

«حالا، حالاها باید دختر خوبی باشی تا خیلی زود حالت خوب بشه.»

«این طرز حرف زدن با یک خانم هشتاد ساله نیست، فقط به خاطر این که مریضه. من از تو می‌خوام احترام بزرگترهاتو داشته باشی، جوون.»

دکتر هری گونه‌اش را نوازش کرد. «خیلی خب خانم، ببخشید. اما من می‌خواستم متوجه‌ات کنم، مگه نه؟ تو آدم عجیبی هستی اما باید مواظب خودت باشی وگرنه پشیمون می‌شی.»

«به من نگو که چطور می‌شم. حالا که روی پای خودم ایستادم، خیلی هم خوب حرف می‌زنم، اینم کورنلیا. مجبورم بخوابم تا از شرش راحت بشم.»

احساس می‌کرد استخوانهایش ول شده‌اند و در زیر پوشش همین طور معلق مانده‌اند. دکتر هری هم مثل یک بادکنک کنار تختش مانده بود. جلیقه‌اش را در آورد و عینکش را از نخ دسته‌اش آویزان کرد. «خیلی خب، همین جایی که هستی دراز بکش، مطمئن باش صدمه‌ای بهت نمی‌زنه.»

گرانی ودرال گفت: «برو دنبال کارت، برو مریضاتو مداوا کن، برو و این خانم سالمو تنها بگذار، هر وقت احتیاجی بود می‌فرستم سراغت. چهل سال پیش که پا درد و سینه پهلو گرفته بودم تو کجا بودی؟ حتا به دنیا هم نیومده بودی. نگذار کرنلیا کلاه سرت بگذاره.» فریادی کشید چون به نظرش آمد که دکتر هری تا زیر سقف بالا رفت و از آنجا خارج شد. «من مخارج خودمو می‌دم، پولمم بیخود دور نمی‌ریزم.»

می‌خواست دستی تکان بدهد و خداحافظی کند، اما کار سختی بود. چشمهایش خود به خود بسته شدند. مثل این بود که پرده‌ای تاریک روی تخت افتاده باشد. بالش بلند شد و زیر سرش قرار گرفت؛ لذتی مثل درازکشیدن توی یک ننو که بادی آرام آن را تکان می‌دهد. به خش خش برگها در بیرون پنجره گوش داد. نه، کسی روزنامه را باز و بسته می‌کرد، اما نه، کرنلیا و دکتر هری بودند که آهسته باهم حرف می‌زدند. یکباره از جا پرید. با خودش فکر کرد در گوش او پچ پچ می‌کنند.

«اون هیچ وقت این طوری نبود، هیچوقت، اما خب چه انتظاری می‌تونم داشته باشم؟» «آره هشتاد سالشه...» خب اگه این طور بود چی؟ باز گوش داد. مثل این که کرنلیا بود که آهسته پچ پچ می‌کرد. اون همیشه این طوری اسرار را حفظ می‌کرد. همیشه مهربون و وقت‌شناس بود. کرنلیا وظیفه‌شناس هم بود و این مایهٔ دردسرش می‌شد. گرانی گفت: «اینقدر خوب و وظیفه‌شناسه که دلم می‌خواد بزنم رو کفلش.» و بعد خودش را دید که دارد کرنلیا را می‌زند و از این کار لذت می‌برد.

«چی گفتی مادر؟»

گرانی احساس می‌کرد که غده‌های سفتی چهره‌اش را پوشانده‌اند.

«آدم نمی‌تونه فکر بکنه؟ می‌خوام بدونم.»

«فکر کردم شاید چیزی می‌خواهی.»

«می‌خوام، خیلی چیزا می‌خوام. اول از همه خفه شو و حرف هم نزن.»

دراز کشید تا چرتی بزند. امیدوار بود توی خواب، بچه‌ها همان بیرون بمانند و بگذارند که یکدقیقه راحت باشد روز طولانی‌ای بود. نه این که خسته باشد. همیشه از این که گاهگاهی فرصت را غنیمت می‌شمرد لذت می‌برد. کارهای زیادی بود که باید انجام می‌داد. بگذار ببینم: فردا.

فردا خیلی دور بود و دردسری هم وجود نداشت. وقتی که فردا می‌شد، کارها تا اندازه‌ای تمام می‌شدند. خدا را شکر همیشه یه مقدار وقت برای استراحت باقی می‌موند و بعد آدم می‌تونست برنامهٔ زندگیشو نگاهی بکنه، دستی تویش ببره و مرتبش کنه. چقدر خوبه اگه بشه هر چیزی را تمیز دست نخورده نگهداشت. برس‌های مو و شیشه‌های روغن سر که توی دستمال سفید گلدوزی شده پیچیده شده‌اند. روز بی‌دردسر آغاز می‌شد و قفسه‌های گنجه‌ها پر بود از ردیف لیوانهای لعابی و تنگ‌های قهوه‌ای و ظرفهای چینی با آن چرخ‌و فلکهای آبی رنگ و کلماتی که رویشان چاپ شده بود: قهوه، چای شکر، زنجفیل، دارچین، فلفل: و ساعت برنز با شیری که رویش بود و همیشه گردگیری می‌شد، گردی که شیر در بیست و چهار ساعت می‌توانست جمع کند! جعبه‌ای که توی انباری بود، با آن همه نامه‌ای که توی آن نگهداشته بود. خب، فردا یک سری باید برود سراغ آنها. تمام نامه‌ها، نامه‌های جورج، نامه‌های جان و نامه‌های خودش که به هر دوی آنها نوشته بود، اگر بعد از این به دست بچه‌ها می‌افتاد باعث ناراحتی‌اش می‌شد. بله، این کار فردا بود. نمی‌گذاشت بفهمند که یک زمانی او چقدر احمق بوده است.

در حالی که این طرف و آن طرف دنبال چیزی می‌گشت مرگ از ذهنش گذشت و مرگ، نمناک و سرد و غریب بود. مدت زیادی صرف کرده بود تا خودش را برای مرگ آماده کند و حالا احتیاجی نبود تا دوباره بخواهد به آن فکر کند. بگذار که مرگ به کار خودش مشغول باشه. وقتی شصت ساله بود احساس می‌کرد که خیلی پیر شده، که به آخر خط رسیده. و حتی بار سفر بست تا برود بچه‌ها و نوه‌هایش را ببیند و از آنها خداحافظی کند. و این راز را پیش خود نگهداشته بود. بچه‌ها، این آخرین دفعه‌ای است که مادرتون را می‌بیند! بعد هم وصیت نامه‌اش را نوشت و با یک شوق و هیجان دیرپای بازگشت. آن هم مثل بقیه چیزها فقط یک هوس بود، اما پر بدک هم نبود. چرا که یکبار و برای همیشه مدتی از اندیشهٔ مردن راحت شده بود. اما حالا نمی‌توانست نگران نباشد. امیدوار بود که حالا حس بهتری دارد. پدرش صد و دو سال عمر کرده بود و در آخرین سالروز تولدش یک استکان عرق آتشین خرما سر کشیده بود. او به خبرنگاران گفته بود که این کار عادت هر روزهٔ اوست و عمر درازش را مدیون همین عرق است. با این حرفش رسوایی بزرگی ببار آورده بود و تازه از این کار لذت هم می‌برد. گرانی می‌دانست که آن موقع کرنلیا را کمی اذیت کرده بود.

«کرنلیا! کرنلیا!» هیچ صدای پایی نبود اما دستی به یکباره بر گونه‌اش گذاشته شد. «خدا خیرت بده، کجا بودی!»

«همین جا مادر.»

«می‌دونی کرنلیا، یه استکان عرق خرما می‌خوام.»

«سردته عزیزم؟»

«سردمه کرنلیا. دراز کشیدن توی رختخواب جریان خون ادم را متوقف می‌کنه، باید این را هزار دفعه بهت گفته باشم.»

می‌توانست صدای کرنلیا را بشنود که به شوهرش می‌گفت مادرم یک کمی بچه شده، نباید زیاد سربسرش بگذاریم. چیزی که بیشتر از همه کفرش را بالا می‌آورد این بود که کرنلیا فکر می‌کرد او کر و کور و لال است. نگاههای تند و تیز و حرکات شتابزدهٔ آنها را می‌دید و می‌شنید که می‌گفت: «باهاش مخالفت نکن، بگذار کار خودش را بکنه، هشتاد سالشه. و او همانجا می‌نشست، گویی در یک قفس شیشه‌ای محبوسش کرده‌اند. چند بار به سرش زد که وسایلش را بردارد و به خانهٔ خودش برگردد. جایی که هیچ کس نتواند دقیقه به دقیقه به او بگوید که پیر شده است. صبر کن کرنلیا صبر کن تا ببینی بچه‌هات پشت سرت چی میگن!

وقتی که جوانتر بود، خانه‌اش را مرتب تر نگه می‌داشت و کار بیشتری هم می‌کرد با این حال هنوز در نظر لیدیا پیر نبود. چرا که وقتی یکی از بچه‌های لیدیا سر خود و ناخلف شده بود، هشتاد مایل راه آمده بود تا او را نصیحت کند. همینطور جیمی هنوز که هنوز بود گاهگاهی می‌آمد و با او مشورت می‌کرد: «مامی تو کلهات خوب کار می‌کنه، می‌خوام بدونم نظرت دربارهٔ این چیه؟...» پیرزن. کرنلیا حتی نمی‌توانست بدون کمک دیگران اثاثیه‌اش را جابجا کند، همین چیزهای کوچولو را! وقتی کوچک بودند خیلی شیرین و خواستنی بودند. آرزو می‌کرد روزهای گذشته با آن بچه‌های جوان، دوباره باز می‌گشتند و هر کاری که داشتند بخوبی انجام داده می‌شد. کار طاقت فرسایی بود اما نه برای او. وقتی به تمامی غذاهایی که پخته بود، تمامی لباسهایی که بریده و دوخته بود و تمام باغهایی که به بار آورده بود فکر می‌کرد همه را در وجود بچه‌هایش می‌دید. بعضی وقتها دلش می‌خواست جان را دوباره ببیند، بچه‌ها را نشانش بدهد و بگوید اونقدرها هم بد نیستند، درسته؟ اما باید صبر کند. این کار فرداست. عادت داشت که به او به عنوان یک مرد فکر کند. اما حالا تمام بچه‌ها از پدرشان بزرگتر بودند و اگر همین الان با او روبرو می‌شد در مقابل خود، او را بچه‌ای بیشتر نمی‌دید. این عجیب به نظر می‌رسید، یک جای مسئله ایراد داشت. خب احتمالاً جان نمی‌توانست او را به خاطر بیاورد. یکبار گوانی صد جریب زمین ـ را پر چین کشیده بود. خودش چاله‌ها راکنده بود و به کمک یک پسر بچه سیاهپوست، دور تمام نرده‌ها سیم کشیده بود. این کار، زن را عوض می‌کند. جان دنبال زن جوانی می‌گردد که شانه‌های رنگی اسپانیایی به موهایش زده باشد. کندن چاله‌ها، زن را عوض می‌کند. تمام جاده‌های دور و نزدیک را در سرمای زمستان پیموده بود، همان وقتی که زنهای دیگر، بچه‌هایشان را به دنیا می‌آوردند. شبها بیدار ماندن و با اسبها و سیاهپوستان و بچه‌های مریض سر کردن و بندرت یکی از آنها را از دست دادن، اینها همه چیزهای دیگری است. جان، خیلی کم پیش می‌اومد که یکی از اونها را از دست بدم. و جان این را الساعه خواهد دید، شاید از این چیزی دستگیرش بشه و او مجبور نیست همه چیز را توضیح بده. این افکار باعث شد تا احساس کند دوست دارد آستینهایش را

بالا بزند و تمام خانه را دوباره مرتب کند. مهم نبود اگر تصمیم می‌گرفت کرنلیا در آن واحد همه جا باشد. یک عالمه کار بود که باید انجام می‌دادند. فردا همهٔ این کارها را خواهد کرد. خیلی خوبه که برای هر کاری قوی باشی، حتا اگه تمام کاری که می‌کنی زیر دستات آب بشه و از بین بره، باز وقتی کار تموم شد تقریباً فراموش می‌کنی برای چی کار می‌کرده‌ای، این چه کاری بود که من کردم؟ عمداً این سؤال را از خودش پرسید اما نتوانست به یاد بیاورد. شبحی مبهم از روی تپه‌ها بلند شد، او را می‌دید که تا مرداب پیش رفت و درختها را در خود بلعید و مثل فوجی از ارواح به طرف بالای تپه رفت. چیزی نمی‌گذشت که به کنار باغ می‌رسید و بعد وقت رفتن و روشن کردن چراغها بود. بچه‌ها بیایید تو، توی تاریکی بیرون وانایستید. روشن کردن چراغها خیلی زیبا بود. بچه‌ها به دامن او می‌آویختند و مثل گوساله‌هایی که در گرگ و میش عصر، در آخورهایشان منتظر مانده بودند نفس نفس می‌زدند. نگاهشان به دنبال کبریت می‌رفت و بر روی شعلهٔ آبی آن می‌ماند و بعد از وی جدا می‌شدند و می‌رفتند. چراغ روشن بود. دیگر مجبور نبودند بترسند و به دامن او پناه بیاورند. هرگز، هرگز بیشتر از این مجبور نبودند. خدایا برای تموم زندگیم تو را شکر می‌کنم. بدون تو، خدای من هیچ وقت نمی‌تونستم این کار را بکنم. درود بر مریم مقدس، مریم بزرگ.

از شما می‌خوام که تموم میوه‌های امسال را بچینید و مواظب باشید که چیزی ریخت و پاش نشه. همیشه یکی هست که بتونه از اون استفاده کنه. نگذارید چیزهای خوب بخاطر این که به اونها نیاز ندارید از بین برن وقتی که غذاهای خوب را ضایع می‌کنید، در واقع زندگی خودتون را تلف می‌کنید. نگذارید همه چیز از دست بره. از دست دادن چیزها خیلی تلخه. حالا هم نگذارید که به فکر فرو برم، اما نه وقتی که خسته‌ام یا می‌خوام قبل از شام چرت بزنم. بالش تا بالای شانه‌هایش بلند شد و بر روی قلبش فشار آورد و خاطرات از آن به زور بیرون رانده شدند؛ آه، یه نفر این بالش را برداره. اگر سعی می‌کرد که نگهش دارد او را خفه می‌کرد. چه نسیم فرح‌بخشی می‌وزید و چه روز خوش و بدون حادثه‌ای بود. اما او نیامده بود، درست مثل همیشه. یه زن وقتی که تور سفیدی به سرش گذاشته و کیکی با شکوه برای یه مرد درست کرده و او نمی‌آد چکار می‌کنه؟ سعی کرد بیاد بیاورد. نه، قسم می‌خورم غیر از همین یه بار، هیچ وقت اذیتم نکرد، هیچ وقت دیگه غیر از همین یه بار و اگه می‌کرد چی؟ همان روز بود، همان روز، اما حلقه‌ای از دود سیاه بلند شد و همه جای آن را پوشانید. آهسته بالا رفت و روی مزرعه سایه گسترد، همانجا که هر چیزی را در ردیفهای منظمی کاشته بودند. جهنم بود، وقتی که آن را دید جهنم را شناخت. شصت سال تمام دعا کرده بود که او را بخاطر نیاورد، دعا کرده بود که روحش در عمیق‌ترین نقطهٔ جهنم از بین نرود. حالا هردوی اینها یکی شده بودند و فکر کردن به او ابر جهنمی دودآلوی بود که وقتی تازه از شر دکتر هری خلاص شده و می‌خواست چند دقیقه استراحت کند، آهسته آهسته از جهنم به داخل سرش رخنه می‌کرد. صدایی در سرش سوت کشید: غرور پایمال شده، هلن. نگذار غرور پایمال شده‌ات تو را احاطه کنه. به دخترهای زیادی بی‌وفایی شده، به تو هم بی‌وفایی کردند. مگه این طور نیست؟ پس در مقابلش وایسا. پلکهایش به هم خورند و نوارهای آبی و خاکستری مثل دستمالهای کاغذی روی پلکهایش افتادند. باید بلند شه و پرده‌ها را پایین بکشه وگرنه خوابش نمی‌بره. دوباره توی رختخواب بود و پرده‌ها هم پایین نبودند. چطور چنین چیزی ممکنه؟ بهتره وارونه بخوابی و نگذاری نور بهت برسه. خوابیدن توی روشنایی کابوس می‌آره. «مادر حالا حالت چطوره؟» و رطوبتی سوزناک بر پیشانی‌اش بود. اما من نمی‌خوام صورتم را با آب سرد بشورم!

هپسی؟ جورج؟ لیدیا؟ جیمی؟ نه، کرنلیا، نمی‌خوام. و صورتش باد کرده و پر از لک و پیس شده بود«دارند می‌آن عزیزم، تا چند لحظهٔ دیگه همه شون می‌آن.» برو صورتت را بشور بچه، قیافه‌ات خیلی مسخره شده. کرنلیا بجای این که اطاعت کند زانو زد و سرش را روی بالش گذاشت. بنظر می‌رسید که حرف می‌زند اما هیچ صدایی نبود. «لال شده‌ای، جشن تولد کیه؟ می‌خوای مهمونی بدی؟»

دهان کرنلیا یک دفعه به شکل عجیبی در آمد.

«این کار را نکن، ناراحتم می‌کنی دختر.»

«آه نه مادر، نه...»

مزخرف بود. این کار بچه‌ها عجیب بود. هر حرفی می‌زنی باهاش مخالفت می‌کنند. «نه کرنلیا؟»

«دکتر هری اینجاست.»

«نمی‌خوام دوباره اون پسره را ببینم، تازه پنج دقیقه پیش رفت.»

«اون صبح بود مادر، حالا شب شده، پرستارم اومده.»

«من دکتر هری‌ام، خانم ودرال، من تا حالا شما را اینقدر جوون و خوشحال ندیده بودم!»

«آه، من که دیگه دوباره جوون نمی‌شم. اما اگه بگذارند راحت دراز بکشم خوشحال می‌شم.»

فکر می‌کرد که بلند حرف زده، اما هیچ کس جوابی نداد. دست گرم دکتر هری روی پیشانی و مچ دستش قرار گرفت و نسیمی آرام وزید. گویی می‌خواست چیزی به او بگوید. خش خش برگها در دست قدرتمند و جاودانهٔ خداست. و خدا در آنها دمید و به رقص و آوازشان واداشت. «مادر ناراحت نشو، می‌خواهیم بهت آمپول بزنیم.» «اینجا را نگاه کن دختر، این مورچه‌ها چطوری اومده‌اند اینجا؟ دیروز مورچه قرمزها را دیدم.» دنبال هپسی هم فرستادی؟

هپسی را واقعاً می‌خواست. مجبور بود راه خیلی زیادی را بر گردد و از توی اتاقهای زیادی بگذرد و هپسی را ببیند که بچه‌ای را در بغل گرفته و ایستاده است. یکدفعه به نظرش رسید که خودش هپسی است و بچه‌ای هم که توی بغلش است، هپسی است و خود هپسی هم هپسی است و هیچ چیز غیر عادی هم وجود ندارد. بعد هپسی از درون آب شد و به شکل یک تور خاکستری در آمد. بچه‌اش هم مَهی تور مانند شد و هپسی جلو آمد و گفت: «فکر می‌کردم هیچ وقت نمی‌آیی.» و بعد او را ورانداز کرد و گفت: «یه ذره هم عوض نشده‌ای.» سرشان را جلو آوردند که همدیگر را ببوسند. کرنلیا که پچ پچ می‌کرد نزدیک آمد و پرسید: «آه، می‌خوای چیزی به من بگی؟ کاری هست که بتونم برات بکنم؟»

بله، بعد از شصت سال فکرش را عوض کرده و دوست داشت که جورج را ببیند. دلم می‌خواد جورج را پیدا کنی، پیداش کن و بهش اطمینان بده که فراموشش کرده‌ام. دلم می‌خواد بدونه که مث هر زن دیگه‌ای، شوهر و بچه‌ها و خونه‌ام را دوست دارم. یک خونهٔ خوب و یک شوهر خوب که عاشقشم و بچه‌های نازی که از اون دارم. بهتر از اون چیزی که آرزو می‌کردم. بهش بگو که هر چیزی را که توازم گرفتی شوهرم بیشتر بهم داد. آه، نه، آه خدای من، یه چیزی علاوه بر خونه و مرد و بچه‌ها، آه، مطمئنم تموم اینها اون نمی‌شن. اون چی بود؟ یه چیزی که دیگه بر نمی‌گرده... نفسش در زیر دنده‌هایش پیچ خورد و به شکلی ترسناک به نفس‌های مقطع تبدیل شد و تا مغز سرش کشیده شد و دردی که می‌کشید بی‌اندازه بود. جان، دکتر را پیدا کن، دیگه نمی‌تونم حرف بزنم، اجلم رسیده.

این یکی که بدنیا می‌اومد می‌تونست آخری باشه. آخه این همون بچه‌ای بود که واقعاً دلش می‌خواست. هر چیزی به وقت خودش می‌اومد، هیچ چیزی فراموش نشده بود. او قوی بود. ظرف سه روز خوب خوب می‌شد. مث قبل، بهتر می‌شد. زنی که سلامتی خودش را می‌خواد باید شیر داشته باشه.

«مادر، صدامو می‌شنوی؟»

«داشتم بهت می‌گفتم که...»

«مادر، کشیش کونولی اینجاست.»

«من فقط هفته پیش رفتم مراسم عشاء ربانی، بهش بگو اینقدرها هم گناهکار نیستم.»

«پدر فقط می‌خواد با تو حرف بزنه.»

«پدر هر چقدر دوست داشت می‌توانست حرف بزند. عادت داشت که به او سر بزند و مثل بچه‌های شیرخواره از روح وی اعتراف بگیرد و بعد هم یک فنجان چای بخورد و پشت سرش هم یک سری حرف و بدگویی از این و آن. همیشه داستانهای مسخره‌ای می‌گفت، معمولاً درباره یک ایرلندی که اشتباهاتی مرتکب شده و در نزد وی اعتراف کرده بود. و اصل مطلب هم مزخرفاتی بود که او در حین اعتراف تحویل می‌داد و حاکی از کشمکش میان تقوا و گناهان بزرگ او بود. روح گرانی احساس آرامش می‌کرد. کرنلیا ادبت کجا رفته؟ برای پدر کونولی صندلی بیار. از این که مطمئن بود چند تن از قدیسین راه او بسوی خد را برایش پاک و پیراسته کرده بودند احساس رضایت و خوشحالی می‌کرد. مثل سند زمین چهل جریبی همهٔ این وعده‌ها امضاء و مهر و موم شده بودند. برای همیشه... وارثان همیشه جاوید. تا آن روز کیک عروسی بریده نشد، بعد هم آن را دور انداختند و از بین رفت. زمین به یکباره از زیر پای همه کشیده شد. و او کور شده بود و عرق می‌ریخت و چیزی در زیر پایش نبود و دیوارها فرو می‌ریختند. دستهای او زیر بغل‌های گرانی را گرفته بودند و گرانی نیفتاده بود و بعد زمین تمیز بود و برق می‌زد و یک قالی سبز رنگ کف آن فرش شده بود، درست مثل قبل. او مثل طوطی جاشوها دشنام می‌داد و می‌گفت: «بخاطر تو او را می‌کشم.» دستی به سرش نکش، بخاطر من یه چیزی را هم در راه خدا بده. «حالا، هلن باید هر چی می‌گم باور کنی...»

پس چیزی نبود، چیزی که بیش از این نگرانش باشد، جز هر از گاهی که یکی از بچه‌ها کابوسی می‌دید و هراسان فریاد می‌کرد و هر دوی آنها دستپاچه بیرون می‌دویدند و در حالی که دنبال کبریت می‌گشتند فریاد می‌زدند: «یک دقیقه صبر کن، ما اینجاییم.» جان برو سراغ دکتر، هپسی وقتش رسیده. اما هپسی با کلاهی سفید بر سر کنار تخت ایستاده بود. «کرنلیا به هپسی بگو کلاهش را برداره، نمی‌تونم خوب ببینمش.» چشمانش باز شدند و اتاق مثل تصویری که قبلاً جایی دیده بود بنظرش آمد. رنگهای تیره با سایه‌هایی در پی، از هر طرف به سوی سقف اطاق بر می‌خواستند. میز سیاه و بلند بدون این که چیزی رویش باشد خودنمایی می‌کرد اما عکس جان توی قاب کوچکش بزرگ و بزرگتر می‌شد و چشمان جان به جای این که آبی باشند سیاه بود. تو که هیچ وقت اون را ندیدی پس از کجا می‌دونی که چه قیافه‌ای داشت؟ اما مرد اصرار می‌کرد که عکس دقیقاً همان است. عکسی قشنگ و زیبا بود. عکس بله، اما این شوهر من نیست. روی میز کنار تختخواب یک رومیزی کتانی، یک شمع و شمایل مسیح مصلوب بود. نور آباژور کرنلیا آبی بود. اصلاً نوری نبود، فقط چشمک می‌زد. باید چهل سال با چراغ نفتی سر کرده باشی تا قدر برق را بدونی. احساس قدرت می‌کرد و دکتر هری را می‌دید که هاله‌ای سرخ‌رنگ دور سر او را گرفته.

«تو مث یه قدیس می‌مونی دکتر هری، قسم می‌خورم این شباهت اونقدر معلومه که تا حالا نبوده.»

«اون داره چی می‌گه؟»

«کرنلیا من صدات را شنیدم، اینجا داره اتفاقی می‌افته؟»

«کشیش کونولی داشت می‌گفت...»

صدای کرنلیا مثل درشکه‌ای در جادهٔ پر دست اندازی حرکت می‌کند بالا و پایین می‌رفت، صدایش در همه جا پیچید و دوباره برگشت اما به هیچ جا نرسید. گرانی، به نرمی، قدم درون درشکه گذاشت و می‌خواست افسار اسبها را بگیرد که دید مردی کنارش نشسته است و از دستهایش که درشکه را می‌راند او را شناخت. به صورت او نگاه نکرد، چرا که بدون نگاه کردن هم او را می‌شناخت. در عوض سرش را پایین انداخت و به جایی که درختان بر روی هم خم شده بودند و هزاران پرنده سرود مقدس را می‌خواندند نگاه کرد. احساس می‌کرد که او هم دوست دارد بخواند اما دست توی بغلش کرد و یک تسبیح بیرون آورد و پدر کونولی با صدایی آرام به زبان لاتین زمزمه می‌کرد و پاهایش را تقدیس می‌کرد. خدای من، دست از این مسخره بازی بر نمی‌داری؟ من یه زن شوهر دارم، اگه اون من را با یه کشیش تنها گذاشته چه تقصیری داره؟ من دنیای بهتری پیدا کرده‌ام. من شوهرم را با هیچ کس دیگه غیر از سنت میکاییل مقدس عوض نمی‌کنم، می‌تونی این را بهش بگی، منم در عوض ازت تشکر می‌کنم.

نوری بر پلکهای بسته‌اش تابید و غرش صدایی او را بر آشفت. کرنلیا، رعد و برق بود؟ من صدای رعد و برق شنیدم. داره توفان شروع می‌شه، تمام پنجره‌ها را ببند، بچه‌ها را بیار تو... «مادر ما اینجاییم، همه اینجاییم.» «تویی هپسی؟» «نه من لیدیام، تا جایی که می‌شد بسرعت اومدیم.» چهره‌هایشان که به طرف او خم شده بود محو شدند. تسبیح از دستش افتاد و لیدیا دوباره تسبیح را به او داد. جیمی سعی کرد کمک کند. دستهایشان را به یکدیگر دادند و گرانی دو انگشتش را بر شست جیمی حلقه کرد. دونه‌های تسبیح کار نمی‌کنند، باید جون داشته باشند. از این که افکارش همینطور می‌چرخیدند تعجب می‌کرد. و حالا خدای بزرگ، مرگم داره می‌آد و من اصلاً بهش فکر نکرده‌ام. بچه‌هام اومدن من را ببینند که دارم می‌میرم. اما من نمی‌تونم، هنوز وقتش نرسیده. من همیشه از سورپریز بدم می‌اومد. دلم می‌خواست که سری جواهرات یاقوت را به کرنلیا می‌دادم. کرنلیا، جواهرات یاقوت برای تو باشه، اما هپسی هر وقت که خواست می‌تونه از اونها استفاده کنه، دکتر هری تو هم خفه خون بگیر. هیچ کس دنبال تو نفرستاده. آه خدای بزرگ یه دقیقه صبر کن. می‌خوام زمین چهل جریبی را هم یک کاری بکنم. جیمی به او احتیاج نداره ولیدیا هم که بعد از اونه همین طور، با اون شوهر بی‌عرضه‌اش. می‌خوام لباس مقدس را تموم کنم و شش بطر شراب هم برای خواهر بورگیا که سوء هاضمه داره بفرستم. می‌خوام شش بطر شراب برای خواهر بورگیا بفرستم. کشیش کونولی نگذار یادم بره.

صدای کرنلیا بریده بریده و دلخراش بود. «آه مادر، مادر، مادر...»

«من جایی‌نمی‌رم کرنلیا، این یه سورپریزه، من نمی‌تونم برم.»

تو دوباره هپسی را می‌بینی، حالش چطوره؟ «فکر می‌کردم که هیچ وقت نمی‌آیی.» گرانی نگاهی طولانی به بیرون کرد، دنبال هپسی می‌گشت. اگر پیداش نکنم چی؟ بعد چی می‌شه؟ قلبش پایین و پایین‌تر می‌رفت. هیچ پایانی برای مرگ نبود، نمی‌توانست به انتهای آن برسد. نور آبی آباژور کرنلیا تا نقطهٔ کوچکی از مغزش نفوذ کرد و مثل یک چشم که چشمک بزند آهسته آهسته لرزید و بر هم افتاد. گرانی در خودش جمع شده بود. با چشمانی گشاده و متعجب به نقطه‌ای از نور خیره شده بود. چشمش اکنون توده‌ای از سایه‌ها در تاریکی بی‌پایان بود و این تاریکی به دور روشنایی حلقه زد و آن را بلعید. خدایا یک کاری بکن! چند ثانیه‌ای گذشت و معجزه‌ای اتفاق نیفتاد. دیگر دامادی و کشیشی در اتاق نبود. هیچ غصه‌ای را بخاطر نمی‌آورد، چرا که این اندوه همه را با خود برده بود. آه، نه، ظالمانه‌تر از این چیزی نیست. هرگز از یاد نخواهم برد. بدنش را کش داد، نفس عمیقی کشید و چراغ را فوت کرد. ○

خوان بوش

ترجمهٔ اسداله امرایی

دو دلار آب

خوان بوش متولد لاوگا از شهرهای جمهوری دومنیکن در حوزهٔ دریای کارائیب است. فارغ‌التحصیل رشته ادبیات از دانشگاه سانتو دومینگو است. فقر و فلاکت محیط تأثیر فراوانی بر او داشت. در سال ۱۹۳۵ به دنبال قتل‌عام پانزده هزار نفر از اهالی هائیتی به دستور دیکتاتور رافائل لئونیداس تروخیلیو مجبور به ترک کشور شد. ۲۴ سال در تبعید بسر برد. تروخیلیو در سال ۱۹۶۱ مورد سوءقصد قرار گرفت و مُرد. در سال ۱۹۶۲ بوش به ریاست جمهوری کشور برگزیده شد. دولت او مستعجل بود و هفت ماه بیشتر دوام نیاورد. مدتها در پورتوریکو و اروپا در تبعید سپری کرد. آثار او متأثر از رئالیسم جادویی است و نمونه‌های زیبای این مکتب را به نمایش می‌گذارد. وی چندین مجموعه داستان و رمان به چاپ رسانده و اغلب آثارش در داخل کشور اجازه چاپ نیافتند.

رمیخیای پیر از زین آویخت و صورت چروکیده و ریزنقشش را بلند کرد و گفت: «فیلیپا این ده سِنتی را بگیر. نذر ارواح برزخ است. شاید قبول شود و باران بزند.»

فیلیپا پُکی به سیگارش زد و جوابی نداد. چه ناله‌هایی که از خشکسالی نشنیده بود... سرش را بلند کرد و در آسمان چشم گرداند. صاف صاف بود حتا سایه‌ای هم به چشم نمی‌آمد. نور تند چشمش را زد.

نشانی از ابر نبود. سرش را پایین انداخت. زمین سوخته تَرَک خورده بود. پایین تپه کلبه‌ای قرار داشت. ساکنان کلبهٔ پای تپه و کلبه‌های دیگر دور و بر از یک چیز نگران بودند. چند ماه بود که آسمان بُخل می‌ورزید؛ کشاورزان کاجهای پای تپه را سوزاندند، گرمای آتش برگهای پژمردهٔ بوته‌های ذرّت را سوزاند و شراره‌های آتش به هوا می‌جست و خطی روشن برجا می‌گذاشت و در میان آتش بزرگ، گل می‌داد.

تمام این دود و دَم به آسمان می‌رفت تا اشک آسمان را درآورد و بارانی بزند، اما دریغ از یک قطره باران!

فیلیپا گفت: «انگار کارمان تمام است. از این ضربه گمان نمی‌کنم جان به در ببریم.»

خشکسالی نخستین کشتار خود را در میان غلات آغاز کرد. بعد از آن نوبت کشیدن شیره زمین رسید. همه برکه‌ها و نهرها خشک شد. کم‌کم بستر برکه‌ها خشک می‌شد و به نظر می‌آمد برای آن مقدار آب، زیادی گشاد است. سرِ خزه‌پوش سنگها از آب بیرون می‌ماند و ماهیها دنبالِ آب، خود را به وسط برکه می‌کشاندند. چشمه‌ها پی درپی یا می‌خشکید و یا به لجن‌زار تبدیل می‌شد. خانواده‌های تشنه و ناامید، مزارع کوچک خود را ترک می‌کردند و در جستجوی مناطق پرآب‌تر، اسباب و اثاثیه‌شان را بار حیوانها می‌کردند.

اما رمیخیای پیر اهل این حرفها نبود. بالاخره یک روز باران می‌زد. روزی ابرها به آسمان هجوم می‌آورد و رعد می‌غرید. شب که خوابیده است صدای ترنّم باران را روی سقف پوشیده از پوشال نخل می‌شنود.

از وقتی که پسرش را روی برانکار بردند و او با نوه‌اش تنها ماند مقتصد و قناعت‌پیشه و کم‌حرف شد. سکه سکه کنار می‌گذاشت و آنها را توی قلک می‌انداخت. در تکه زمین پشت خانه، ذرت و لوبیا می‌کاشت. ذرتها را برای پرورش جوجه‌ها و مرغها و خوکهایش استفاده می‌کرد و لوبیا غذای خودش و نوه‌اش بود. هر دو سه ماه یکبار یکی از جوجه‌ها را که جانی گرفته بود برمی‌داشت و برای فروش به شهر می‌برد. خوکها را که حسابی پروار می‌شدند، می‌کُشت، گوشتشان را می‌فروخت و چربی‌شان را تاخت می‌زد. گوشت و مرغ و خروسهایش را برمی‌داشت، خانه و زندگی را به همسایه‌ها می‌سپرد و با اسب مُردنی به طرف شهر راه می‌افتاد. نوه‌اش را هم روی اسب می‌گذاشت و خودش پیاده دنبال آن راه می‌افتاد. شب نشده، برمی‌گشتند.

به این ترتیب زندگی خود را می‌گذراند و از نوهٔ دلبندش مراقبت می‌کرد. به نوه‌اش می‌گفت: «عزیز دلم من برای تو کار می‌کنم، دلم نمی‌خواهد برای لقمه‌ای نان زجر بکشی و یا مثل پدر بیچاره‌ات ناکام از دنیا بروی.»

بچه به صورت او خیره می‌شد. هیچ کس حرف زدن او را ندیده بود. قد کوتاهی داشت و با این وجود صبح آفتاب نزده برمی‌خاست. گویی خورشید از پشت خمیدهٔ او در مزرعه طلوع می‌کرد.

پیرزن آرزوهایی در دل می‌پروراند. غلات خود را تماشا می‌کرد که سبز می‌شدند، می‌رسیدند و خوکها که پروار می‌شدند و در خوکدانی خُرناس می‌کشیدند، جوجه‌هایش را می‌شمرد که دَم غروب پیش از رفتن به لانه، بالای درخت می‌پریدند و صدا درمی‌آوردند. گاهی قلک خود را از پَستو درمی‌آورد و پولهایش را می‌شمرد. سکه‌هایش مسی و نقره‌ای بود، در اندازه‌های مختلف.

با دستهای لرزان سکه‌ها را می‌شمرد و در رؤیای دور و دراز فرو می‌رفت. نوه‌اش را می‌دید که عروسی می‌کند و سوار بر اسب سفید زیبایی عروس خود را به خانه می‌آورد. گاه او را پشت پیشخان می‌دید که بطریهای رام، پارچه و قند و شکر می‌فروخت. لبخند رضایت‌آمیزی بر لب می‌آورد و پولها را سرِ جایش می‌گذاشت و بچه را می‌بوسید که در خواب ناز فرو رفته بود.

همه چیز به خوبی و خوشی پیش می‌رفت و حرف نداشت. ناگاه خشکسالی از راه رسید. یک ماه گذشت و قطره‌ای باران نچکید، دوباره دو ماه و سه ماه و الی آخر. مردانی که از کنار کلبه‌اش می‌گذشتند به او می‌گفتند: «رمیخیا! هوای خرابی است.»

رمیخیا به آرامی تصدیق می‌کرد و گاه می‌گفت: «ناامید نشوید. چاره کار نذر و نیاز برای ارواح برزخ است. باید برای آنها شمع روشن کنیم.»

اما باران نبارید. شمعهای بی‌شماری نذر ارواح برزخ کردند، با این حال ذرتها روی ساقه چرزید. چشمه‌ها یکی‌یکی خشکید. آبشخور خوکها خشکید و تَرَک برداشت. گاه تکه ابری در آسمان به چشم می‌آمد، خط سیاهی بر افق نقش می‌بست و باد مرطوبی از تپه سرازیر می‌شد و خاک بلند می‌کرد.

مردهایی که از کنار کلبه‌اش می‌گذشتند، به او امید می‌دادند و می‌گفتند: «امشب باران می‌زند.»

پیرزن می‌گفت: «بالاخره باران می‌زند. خدا را شکر.»

سیاهپوستی می‌گفت: «بگو از همین الان باران زده.»

پیرزن به رختخواب رفت و دعا کرد. نذر کرد اگر باران بزند حتماً باز هم شمع نذر کند و منتظر ماند. حتا گاهی صدای غرش رعد را می‌شنید و برق ابرها به چشمش می‌آمد و باران را می‌دید که بر بام خانه ترنّم می‌کرد. با همین امید خوابش برد. اما صبح که از خواب بلند شد آسمان صاف صاف بود و زمین خشک‌تر از روز پیش.

مردم به‌تدریج دلسرد شدند. خاک تفته دست را می‌سوزاند. دهقانان افسرده و ناامید به نظر می‌رسیدند. همه نهرهای حوالی دِه خشکید و همه گیاهان کنار تپه و مزارع سوخت. هیچ چیز نمانده بود تا خوکها را سیر کنند. الاغها در جستجوی غذا حیران و سرگردان شده بودند. گوسفندان گله گله به باتلاقها گریخته بودند و ریشه گیاهان را می‌جویدند. بچه‌ها نصف روز راه می‌رفتند تا یک قوطی آب، آنهم با چه مکافاتی پیدا کنند و بیاورند. جوجه‌ها آواره و سرگردان در بیشهٔ خشک دنبال حشرات و دانه‌های خشک بودند.

پیرزنها شیون‌کنان می‌گفتند: «دیگر کارمان تمام است. بدبخت شدیم.»

یک روز صبح زود روساندو با زن و دو بچه‌اش، گاو و سگ و قاطریِ ریقو –که بار و بندیل خانه را روی آن بسته بودند– به درِ کلبه پیرزن آمد. رمیخیا را که دید گفت: «من دیگر نمی‌توانم تحمل کنم. یکی این خراب شده را نفرین کرده.»

رمیخیا به کلبه‌اش برگشت و دو سکه پنج سِنتی آورد و به او داد. «بیا این پول را بگیر و شمع بخر و نذر ارواح برزخ بکن.»

روساندو سکه‌ها را گرفت و نگاهی به آنها انداخت. سر بلند کرد و به آسمان خیره شد.

آنگاه سکه‌ها را توی جیبش گذاشت و گفت: «ما به ناورا می‌رویم، درِ خانه ما به روی تو باز است. کلبهٔ درویشی است. قدمتان روی چشم.»

پیرزن گفت: «روساندو من همین‌جا می‌مانم. این ماجرا بالاخره تمام می‌شود.»

روساندو برگشت. زن و بچه‌اش در دوردست از نظر گم می‌شدند. تپه‌ها در افق زیر آفتاب تفتیده انگار آتش گرفته بود.

پسر از شدت آفتاب سوختگی به سیاهان می‌ماند. روزی سراغ مادربزرگ آمد و گفت: «انگار یکی از خوکها مرده». رمیخیا به سوی آغل شتافت. خوکها با پوزه‌های لاغر و باریک که از شدت گرسنگی وضع اسفباری پیدا کرده بودند، خرناس می‌کشیدند و از خود سر و صدا درمی‌آوردند. همه‌شان دور یکی جمع شده بودند. پیرزن آنها را تاراند و لاشه یکی از آنها را دید. فهمید که خوک مُرده خوراک زنده‌ها شده است. سرانجام تصمیم گرفت خودش برود و آب بیاورد تا حیوانات تلف نشوند.

در خنکای صبح با اسب مُردنی راه افتاد و حدود ظهر برگشت. رمیخیا مصمم و خستگی‌ناپذیر بی‌آنکه کلامی بر لب بیاورد کارش را ادامه داد. کیسه پولش روز به روز آب می‌رفت. اما مجبور بود بخشی از پس‌انداز خود را خرج کند بلکه دل ارواح برزخ بسوزد و نَمی باران بفرستند. تا نزدیکترین چشمه کُلی راه در پیش بود. برای آنکه اسبش را از نفس نیندازد پیاده می‌رفت. دنده‌های اسب بیرون زده بود. بیچاره کلاه‌اش به زور روی گردنش بند می‌شد. بعضی وقتها تَرق و تروق صدای استخوانهایش هم به گوش می‌رسید.

ترک کردن دِه ادامه داشت. هر روز کلبه‌ای خالی می‌شد. مردم خانه و مزرعه‌شان را به امید خدا رها می‌کردند و می‌رفتند. زمین تفتیده تَرَک برمی‌داشت و فقط کاکتوسهای خاردار سبز مانده بود. پیرزن هر بار که به برکه می‌رفت آب آن را کمتر می‌دید. سرانجام روزی رسید که توی برکه به جای آب گِل ماند و بعد مثل سنگ سفت شد. سنگریزه‌های تِه برکه که دیگر برکه نبود زیر آفتاب برق می‌زد. اسب نومیدانه پوزه می‌گرداند بلکه چیز دندان‌گیری بیابد و با دُمش مگسهای سمج را می‌تاراند.

رمیخیا ایمانش را از دست نمی‌داد. آسمان را در جستجوی ابر می‌کاوید و التماس می‌کرد، ناله سر می‌داد، به زانو می‌افتاد و داد می‌زد: «ای ارواح برزخ! ای ارواح مهربان برزخ اگر به دادمان نرسید می‌سوزیم و از بین می‌رویم». دو سه روز بعد اسب کهر نتوانست روی پا بند شود و همان روز عصر نوه‌اش تب‌آلود و داغ روی کرباس دراز کشید. رمیخیا خانه به خانه راه افتاد. با مشت به درها می‌کوفت و می‌گفت: «بیایید برای ایزیدور قدیس ختم بگیریم.»

چند نفری که مانده بودند روز یکشنبه صبح زود از خانه بیرون زدند. پیرزن نوه‌اش را بغل کرده بود. سرِ بچه تب‌آلود و سنگین روی شانه نحیف مادربزرگ تاب می‌خورد. حدود بیست زن و مرد و کودک آفتاب سوخته و در حالی که تمثال مریم مقدس را حمل می‌کردند در زمینهای برهنه و خشک راه افتادند. شمع افروختند، زانو زدند و تضرع‌کنان دعا کردند. پیرمردی ریشو که از شدت گرسنگی نای راه رفتن نداشت، با چشمهای وق‌زده یقه‌اش را باز کرده بود و پیشاپیش جماعت با دستهای لاغر و استخوانی به سینه می‌کوفت و می‌نالید. پیرمرد همچنان که چشم به آسمان دوخته بود، می‌گفت:

«ایزیدور قدیس، قدیس برزگر
ایزیدور قدیس، قدیس برزگر
خورشید را پنهان کن و آب بیاور
ایزیدور برزگر.»

همه رفته بودند. روساندو هم رفت، توریبیو با آن دختر خُل و چلش، فلیپه و بقیه و بقیه. هر کس می‌رفت پیرزن سکه‌ای به او می‌داد که برای ارواح برزخ شمع روشن کند. این آخریها به عده‌ای که نمی‌شناختشان هم چند سکه داد. پیرمرد بیماری همراهشان بود. زیربار غم و اندوه کمرشان شکسته بود. پیرزن به آنها پول داد تا شمع بخرند و نذر کنند.

در چشم‌انداز وسیع جلوی کلبه هیچ چیز به چشم نمی‌خورد. تا چشم کار می‌کرد مزارع برهنه و تفتیده گسترده شده بود. حتا بستر خالی رودخانه‌ها هم دیده می‌شد.

دیگر کسی به باران دل نبست. سالخوردگان و ریش سفیدهای محل قسم می‌خوردند که خداوند اهالی محل را غضب کرده و جوانترها معتقد بودند که محل را نَظَر زده‌اند.

رمیخیا ناامید نمی‌شد. چند قطره آب جمع کرد. می‌دانست که همه چیز دوباره به راه می‌افتد و زندگی را دوباره از سر می‌گیرد. زیرا چیزی در قلک نمانده بود. باغچه پشت خانه هم تفتیده بود و به کف صاف جاده می‌مانست.

آفتاب و گرد و خاک. گرد و خاک و آفتاب. لعنت خداوند برای بدجنسیهای بشر بر سر آنان نازل شده بود. اما لعنت خدا کجا و ایمان رمیخیا کجا.

در گوشه‌ای از برزخ، ارواح آمرزیدگان تا کمر در میان شعله‌ها به حساب و کتاب خود می‌رسیدند و با آتش پاک می‌شدند. جالب آنکه آنها بودند که مهار باران را در دست داشتند. یکی از عجوزه‌های ریشو از آن ته داد زد: «بچه‌ها خبر دارید رمیخیای پیر اهل پاسو هوندو، دو دلار پول شمع داده و نذر ما کرده تا باران بیارد.»

رفقایش دهانشان باز ماند: «نگو؟! دو دلار؟»

یکی از آن ته با صدای تودماغی داد زد: «پس چرا عوضش را نمی‌دهند، چرا حاجتش را روا نمی‌کنند؟ این

چه طرز سلوک با مردم است؟»

یکی دیگر با صدای خش‌دار و نخراشیده‌ای گفت: «باید خواسته‌اش را بدهیم» ناگهان در تمام برزخ صدا پیچید: «دو دلار آب برای پاسو هوندو، دو دلار آب! دو دلار آب!»

همه تحت تأثیر قرار گرفتند و حسابی خودشان را باخته بودند، زیرا هیچ وقت سفارش این همه آب به فکرشان هم نمی‌رسید. دو دلار که هیچ حتا نیم دلار و ثلث دلار هم خرج آب نکرده بودند. برای دو سِنت یک باران تند شبانه راه می‌انداختند. یکبار هم برای بیست سِنت یک سیل نقلی راه انداختند که ده تا دِه را خراب کرد.

ارواح مثل رعد می‌غریدند. «دو دلار آب برای پاسو هوندو!» برزخیان از فکر آبی که می‌خواستند راه بیندازند و مقدار آن لرزه بر اندامشان افتاده بود. باید تا روز محشر که خداوند آنها را به حضور می‌طلبید در میان شعله‌ها بمانند و حساب کنند.

در پاسو هوندو آسمان ابری شد. صبح زود رمیخیا از جا بلند شد و در شرق افق لکه‌های ابر سیاه را دید. ابرها از سیاهی به دسته عزاداران می‌مانستند. در باریکی مثل رگه‌های شلاق و تازیانه بود. ساعتی بعد ابرهای عظیم جمع آمدند و به هم فشرده شدند. دو ساعت بعد آسمان تیره و تار شد. گویی روز نیامده شب جای آن را گرفت.

رمیخیا از ترس آنکه مبادا این خوش‌بختی زایل شود و ناگهان از بین برود، صدایش درنیامد و فقط با چشمان وق‌زده به آسمان چشم دوخت. نوه‌اش هنوز روی کرباس ولو شده بود و در تب می‌سوخت. لاغر و باریک به توده‌ای استخوان توی تویره می‌ماند. چشمانش در گودی چشمخانه گم شده بود.

آسمان غرومبید. رمیخیا به طرف در دوید. رگه‌ای از آب باران از تپه سرازیر شد و به طرف کلبه راه افتاد. لبخند رضایت بر لبانش نشست. چشمانش گرد شد. سرانجام نذر و نیاز او نتیجه داد و باران بارید!

باران با ترنّم به بام خانه و مزارع می‌بارید. رمیخیا به سوی درِ پشتی خانه دوید و دانه‌های درشت باران را دید که به خاک می‌خورد و بخار مطبوعی از زمین بلند می‌کرد. ذوق‌زده و شادمان از خانه بیرون دوید. با تمام قوا داد می‌زد: «دیدید! دیدید که گفتم باران می‌بارد. من می‌دانستم!»

باران یکریز بر سرش می‌ریخت و موهایش را خیس آب می‌کرد و از شقیقه‌هایش می‌ریخت.

دستانش را به آسمان بلند می‌کرد. زیر لب می‌خواند: «باران می‌بارد. باران می‌بارد. خدا را شکر! می‌دانستم که باران می‌بارد.»

دیوانه‌وار دوید توی خانه و بچه را بغل کرد. او را به آغوش فشرد و زیر باران گرفت و گفت: «بخور عزیز دلم، بخور دلبندم نگاه کن باران را. نگاه کن چه آب گوارایی!» تکانش می‌داد، انگار می‌خواست او را با آب خنک و گوارای باران سیراب کند. توفان خشمگین در بیرون خانه همه جا را در هم می‌کوبید و داخل خانه پیرزن در رؤیا فرو رفته بود.

به خودش وعده می‌داد: «زمین که آماده بشود در آن سیب زمینی، برنج، لوبیا و ذرت می‌کارم. مختصر پولی برای خرید بذر مانده بچه هم حالش خوب می‌شود. حیف شد بقیه رفتند. دلم می‌خواهد قیافه توریبیو را که هنگام شنیدن خبر بارش باران ببینم. بالاخره بعد از این همه دعا و نذر و نیاز استفاده‌اش را فقط من می‌برم. مردم که برگردند می‌بینند که طلسم شکسته است.»

نوه‌اش به آرامی خوابید. در پاسو هوندو در بستر خشک و خاک‌آلود برکه‌ها و رودخانه‌ها آب گل‌آلود جاری شد. آب هنوز چندان زیاد نبود اما سنگها را می‌غلتاند. پایین تپه آب گل‌آلود و سرخ می‌خروشید. باران تند و درشتی می‌بارید که هر لحظه بر شدت آن افزوده می‌شد. نزدیک بود سقف حصیری خانه از هم بگسلد. رمیخیا چرت می‌زد و در خواب و بیداری مزرعه‌اش را که پربار در نسیم خنک موج برمی‌داشت، مجسّم می‌کرد. بافه‌های زرد ذرت، و برنج و کپه‌های سیب‌زمینی و لوبیا را می‌دید. سرانجام به خواب عمیقی فرو رفت.

بیرون از خانه باران بی‌امان و بی‌وقفه می‌ریخت.

یک هفته گذشت، ده روز، دو هفته، انگار باران تمامی نداشت. باران همچنان یکریز می‌بارید. حتا یک ساعت هم متوقف نشد. همه برنج و نمک و گوشت موجود خانه مصرف شد.

پیرزن زیر شُرشُر باران راه افتاد و برای خرید غذا رفت. صبح زود از خانه بیرون زد و نیمه شب به زحمت خود را به خانه رساند. رودخانه‌ها و برکه‌ها و حتی باتلاقها را آب گرفته بود. آب همه چیز را می‌شست و مزارع را از بین می‌برد.

بعد از ظهر یکی از روزها مردی سوار بر قاطری بزرگ از آنجا رد می‌شد. رمیخیا او را صدا زد. مرد خود را به کنار در رساند و قاطر سرش را تو برد.

پیرزن تعارف کرد: «بیا تو خودت را گرم کن.»

حیوان بیرون خانه ماند.

مرد گفت: «انگار سقف آسمان سوراخ شده. اگر جای تو بودم از این محل می‌رفتم و بالای تپه پناه می‌گرفتم.»

رمیخیا گفت: «من؟ نه دون، من از اینجا تکان نمی‌خورم. این هوای بد هم می‌گذرد.»

غریبه گفت: «گوش کن. این که می‌بینی سیل است. اوضاع خیلی خراب است. آب همه جا بالا آمده و همه چیز را با خود می‌برد. آدم، حیوان، خانه و هرچه که فکرش را بکنی. همه رودخانه‌های سرِ راه طغیان کرده. تازه باران در سرچشمه رودها شدیدتر می‌بارد.»

- «دون عزیز، از خشکسالی که بدتر نیست، همه فرار کردند اما من تحمل کردم و ماندم.»

مرد به راهی که آمده بود اشاره کرد و گفت: «خشکسالی آدم را نمی‌کشد؛ اما آب خفه می‌کند. دونیا، نگاه سیل همه‌جا را گرفته. سه ساعت تمام توی راه بودم و آب تا زیرِ شکم قاطر بالا آمده بود.»

هوا که رو به تاریکی گذاشت، غریبه رفت. رمیخیا از او خواست که در تاریکی راه نیفتد.

- «نه دونیا، اوضاع بدتر می‌شود. همه رودخانه‌ها طغیان کرده.»

رمیخیا سراغ نوه‌اش رفت که در تب می‌سوخت.

حق با مرد بود. خدایا چه شبی! غرش دیوانه‌وار رعد و بارانی که گاه با برق همراه بود، گوش فلک را کر می‌کرد. آب گل‌آلود از شکاف زیر در تو می‌زد و کف اتاق را پر می‌کرد. باد در دوردست هو می‌کشید و گاه و بیگاه صدای افتادن درختان در دشت طنین می‌انداخت. رمیخیا در را باز کرد، برقی جهید و پاسو هوندو را روشن کرد. آب بود و آب که از شیب تپه با سرعت و کف‌آلود پایین می‌آمد و جاده را به رودخانه خروشانی بدل کرده بود.

رمیخیا شک به دلش افتاد و پرسید: «نکند سیل باشد.»

در را بست و به اتاق پشتی رفت. او ایمان داشت، ایمانی محکم و بی‌حد و مرز؛ ایمانی بزرگتر و قوی‌تر از خشکسالی و ایمانی پر زورتر از باران سیل‌آسا و هرچه که فکرش را بکنید. داخل اتاقک با بیرون فرقی نداشت. بچه لای کرباس خود را جمع کرده بود تا از چکه‌های آبی که از سقف می‌چکید در امان بماند.

نیمه‌های شب رمیخیا از تَقّ خفه‌ای که به دیوار خانه خورد از جا جست. از رختخواب که پایین آمد، آب تا بالای زانویش بالا آمد.

چه شبی! چه شبی! شب هول و وحشت. آب گل‌آلود هجوم می‌آورد و همه چیز را می‌پوشاند. برق دیگری جست و تندر لرزاننده‌ای ستونهای آسمان تیره و تار را جنباند.

رمیخیا ترس خورده، هول برش داشت: «یا مریم مقدس. کمکم کن به دادم برس»، ولی موضوع ربطی به مریم مقدس یا خدا نداشت، کار کارِ ارواح برزخ بود که می‌غریدند و می‌پریدند و داد می‌زدند: «این از نیم دلارش. نیم دلار آب!».

حالا دیگر آب موج برمی‌داشت و به دیوار کلبه خرابه می‌زد و صدای خفه‌ای بلند می‌شد. رمیخیا امیدش ناامید شد و نوه‌اش را در آغوش گرفت و به سینه چسباند. جای درنگ نبود. بچه بغل به آب زد. آب هجوم می‌آورد و او را به عقب می‌راند. با زحمت تمام در را باز کرد و بیرون رفت. آب تا کمرش می‌رسید. سرش را پایین انداخت و برخلاف جریان آب راه افتاد. نمی‌دانست به کجا پناه ببرد. باد موهایش را به بازی گرفت. برق درخشید و در دوردست کنج آسمان را روشن کرد. آب همچنان بالا می‌آمد. نوه‌اش را محکم‌تر در آغوش گرفت. سکندری خورد اما به هر صورت خود را سرپا نگه داشت و تضرع و التماس کرد «یا مریم مقدس! یا باکره قدیس!» باد هو کشید و صدای او را در دشت بیکران آب لرزاند. «یا مریم مقدس!» آب زیر دامنش افتاد و آن را بالا آورد. مرتب پایش می‌لغزید و سکندری می‌خورد. حس کرد چیزی به موهایش چنگ انداخته است. با خود فکر کرد: «بگذار این ماجرا تمام شود. بلافاصله سیب‌زمینی می‌کارم.»

بوته‌های ذرت را که زیر آب پنهان شده بود می‌دید.

به سینه نوه دلبندش چنگ زد و گفت: «یا مریم مقدس».

باد تن کشید و رعد آسمان را لرزاند. مویش به تنه تیغ‌دار گیاهی گیر کرده بود. آب خروشان می‌غلتید و در مسیر خود همه چیز را می‌شست و می‌برد و کلبه‌ها را فرو می‌ریخت. ارواح برزخ شوریده فریاد می‌کشیدند «هنوز بس نیست. باز هم بیارید. دو دلار، دو دلار آب. باید دو دلار آب بدهیم». ○



ویژه‌نامهٔ سیمین دانشور

ویژه‌نامه‌های تکاپو

بر آن شدیم حالا که تهیه و انتشار نشریه ـ نشریه‌ای با هویتی فرهنگی مشخص ـ مصیبت عظما است، کار و هدفمندی تکاپو در ششماهۀ دوم را بیشتر در راستایی قرار دهیم که دیگر نشریه‌ها نمی‌خواهند به آن بپردازند یا شرایطش را ندارند. کاری کنیم تا حد ممکن ماندنی و راهگشا.

صفحه‌هایی از هر شماره را به مناسبت انتشار کتابی در خور، به نویسنده‌ای شایسته اختصاص دهیم و ویژه‌نامه‌ای خاصِ آن کتاب، نویسنده یا شاعر آن منتشر کنیم.

نخستین ویژه‌نامه، به مناسبت انتشار کتاب «*جزیرهٔ سرگردانی*» به بانوی بزرگ داستان‌نویسی ایران، سیمین دانشور، اختصاص یافت.

زمان اندک بود و مجال کم و متأسفانه چنان که شایسته است، نتوانستیم به تمام جنبه‌های آثار دانشور، به ویژه مجموعه داستانها بپردازیم، امیدکه در ویژه‌نامه‌های دیگر، این کاستی نباشد و پـژوهشگران، منتقدان و خوانندگان دور و نزدیک، ما را در این راه یاور باشند.

از این سری به زودی منتشر می‌شود:

محمود دولت‌آبادی، به مناسبت انتشار *روزگار سپری شدهٔ مردم سالخورده*، ویژهٔ اسفند و فروردین.

احمد شاملو، به مناسبت انتشار *مدایح بی‌صله* و تجدید چاپ آثار، ویژهٔ اردیبهشت.

شاعران و نویسندگان: محمود مشرف آزاد تهرانی (م. آزاد)، منوچهر آتشی، احمدرضا احمدی، منصور اوجی، رضا براهنی، شهرنوش پارسی‌پور، گلی ترقی، صادق چوبک، محمد حقوقی، علی‌اشرف درویشیان، اکبر رادی، نصرت رحمانی، یداله رویایی، محمدعلی سپانلو، بزرگ علوی، غزاله علیزاده، اسماعیل فصیح، منصورکوشان، ابراهیم گلستان، هوشنگ گلشیری، جواد مجابی، محمد محمدعلی، محمد مختاری، جعفر مدرس صادقی، جمال میرصادقی و...

مترجمین: منوچهر بدیعی، صفدر تقی‌زاده، نجف دریابندری، رضا سیدحسینی، جلال ستاری، مهدی سحابی، فرهاد غبرایی، محمدتقی غیاثی، فرزانه طاهری، احمد کریمی حکاک، احمد گلشیری، احمد میرعلائی، ابوالحسن نجفی، ابراهیم یونسی و...

م.ک

گفت و شنودی با سیمین دانشور

گندمی طلایی، بر مرزهای جزیره...



اشاره:

دیدار با خانم دانشور، دیداری بود، نه به قصد مصاحبه. محکی بود بر یک پیش نقد: **گامی بر مرز** فرهیختگی‌های بسیار گستردهٔ او، با چشم‌اندازی بر دریایِ جهان ناخودآگاهی که گویا می‌شد طنین کوباکوبش را بر دیواره‌های جزیرهٔ سرگردانی شنید.

پیشنهاد مصاحبه، پیغامی بود جداگانه که «تکاپو» فراگزارده بود: اختیار تعیین مصاحبه‌گر ـ ترجیحاً یک زن ـ با او و یکدم تردید، تا یکدفعه به یاد بیاورد که «چوبک» همیشه به او توصیه می‌کرده تن به هیچ مصاحبه‌ای ندهد: «...یکبار حرفش یادم رفت و شد آنچه شد. اهل شلوغ پلوغ بازی هم که نیستم!»

... و این ماند، تا در واگشتی دیگر، برای فراهم‌آوردن ویژه‌نامه‌ای شایستهٔ دانشور، در آخرین لحظات توصیه شد شرحِ گفت و شنودهای همین دیدار را به کاغذ بسپارم، در تنگنای وقتی بسیار محدود و البته منوط به اجازهٔ خانم دانشور. که رخصت داد و اطمینان کرد به من. اما اطمینان چرا؟ سه‌هفته‌ای سپری شده بود و من جز پاره‌حافظه‌ای سست و کاغذپاره‌ای در دست، چیزی نداشتم؛ شاید هم اطمینان او به خاطر همین فراموشکاریهایم بود که نهایتاً گزارشی تک‌صفحه‌ای فراهم می‌آورد؛ و خود گمان نمی‌برد که خاطرهٔ آنهمه گفت و شنود، هنوز چنین شفاف و زنده در هوشی چنین خاموش بدرخشد: به دلیل خود او؛ وگرنه آدم نافرزانه‌ای چون من، تواناییهای شگرف «مسعود فرزانه» را ندارد که پس از چهل سال آزگار، خُرداخردِ خاطرات گفته‌های «هدایت» را به یاد می‌آورد. البته دانشور زنده بماناد و اگر جایی تلاش بی حدم برای رعایت امانت در انتقال این حدیث، آسیب‌دیدهٔ نسیان است، عصیان بر آن به عهدهٔ او. در این گفت و شنودها، که چاره‌ای جز نقل به مضمون نبوده، گاهی ناچار بوده‌ام برای جلوگیری از گسست مطلب و یا روشن شدن برخی از اشارات گذرا، از گفتگوهایی که در نشستهای دیگر یا حتی ضمن صحبتهای تلفنی داشته‌ایم نیز بهره بگیرم و در عوض، آنچه که برای چاپ، بی‌مناسبت دانسته‌ام از میان برداشته‌ام و البته بدون سخنان مهرآمیز یا مهمان نوازانهٔ او، لحن کلامها تندتر و خشن‌تر از آنچه در اصل بوده نموده شده. و اگر جایی، خروج زده‌ام باز به خاطر آن است که در اصل، این، گفت و شنودی بوده نه به قصد مصاحبه.

م.ط

«من این جزیرهٔ سرگردان را
«از انقلاب اقیانوس
«و انفجار کوه گذر داده‌ام
ـ فروغ فرخزاد

□ **خانم دانشور! حالا بعد از انتشار دومین رمان‌تان، برآورد خودتان از کارنامهٔ ادبی‌تان چیست؟**

س. د: ـ نمی‌دانم، فقط وقتی خودم را با همشاگردیهای دورهٔ جوانی‌ی خودم مقایسه می‌کنم: با «مری وات کینز» و «هانّا گرین»، که آنها هم مثل من زدند به نویسندگی، به نظرم می‌رسد که اگر استادمان «ستگنر» STEGNER زنده بود، کار آن دوتا را بیشتر می‌پسندید. کارهاشان را دیده‌ای؟ قشنگ است، خوش‌ساخت...

□ **مردم خیال می‌کنند ما دیوانه‌ایم که توی همچه بحرانی به فکر قلم وکتابیم...خود شما مثلاً از ترجمهٔ داستانهایتان به زبان روسی و انگلیسی چه حق‌التألیفی نصیب‌تان شده؟**

س ـد: چون قانون «کپی رایت» شامل حال ما نمی‌شود هیچ. نهایت لطفشان این است که مثل مورد سووشون، بابت ویراستاری و تصحیح متن انگلیسی حق‌الزحمه‌ای بسلفند...توی مدتی که کار چاپ و انتشار جزیرهٔ سرگردانی به درازا کشید، ترجمهٔ انگلیسی‌اش سروسامان گرفت...قرار بود همان ناشر سووشون درش بیاورد...اما گویا ادیتورهای ایرانی‌شان گفته‌اند زیادی ضد آمریکایی‌ست و ...خوب، اگر این چیزی که به من گفته‌اند درست باشد، خیلی خنده‌دار می‌شود، چونکه ضد آمریکایی‌تر از کار «آرتور میلر» که نیست.آنور دنیا هم که بروند فرهنگ سانسور را با خودشان یدک می‌کشند...مهم نیست؛ آمریکا نشد، کانادا...کانادا نشد، یک جای دیگر...خیلی‌ها از همین قلم و کتابی که ما دیوانه‌ها دنبالش هستیم می‌ترسند.

(اجازه می‌گیرم به ترجمه‌های انگلیسی‌ی سووشون نگاه کنم) ـ: دو ترجمه، یکی به نام «SAVUSHUN»، یکی به نام PERSIAN REQUIEM.)

□ **کیفیت ترجمه‌ها را چطور می‌بینید؟**

س. د: ـ خوب، اینروزها پابند نسبیتم، با یک نگاه نسبی به همه‌چیز: به خودم، به جـلال...هیچ‌چیز که خوب مطلق نیست...موقع ویراستاری‌ی [یکی از ترجمه‌ها] دیدم با آن همه دقتی که مترجم به خرج داده، «قصه‌های صبحی» را [قصه‌هایی که «صبحی مهتدی» در رادیو می‌گفت] ترجمه کرده‌اند: MORNING STORIES [قصه‌های بامدادی]...

□ **منظورتان از نسبیت، نسبیت اینشتین است یا نسبیت گالیله‌ای؟**

س. د ـ: نه، نسبیت اینشتین، دقیقاً. توی داستان کوتاهی که تازگیها چاپ کردم، خواستم همین وضعیت نسبیتی را در مورد شخصیت انسانها، نشان بدهم که چطور در یک موقعیت خاص یک زن بی‌بند و بار دست به فداکاری‌یی می‌زند که آنهایی که خیلی هم ادعایشان می‌شود جرأتش را ندارند. موقع نوشتن داستان می‌دانستم پیرمرد توی داستان کسی جز خود اینشتین نیست و برای همین هم داستان با فرمول مشهور او ختم میشود $E=mc^2$

□ **شاید فلسفهٔ قرن بیستم خیلی وامدار نسبیت باشد اما...**

...(...اما...کم مانده بگویم شور و ذوق او در این‌باره، مرا می‌ترساند: انگار به جای نگاه علمی یا فلسفی، با چیزی روبرو شده باشم که اصلاً برایم گوارا نیست، و سعی می‌کنم پله به پله از آن سر در بیاورم).

...این نسبیت فلسفی همان چیزی نیست که خودش را توی جزیره...بروز داده؟ و «سلیم» به آن اشاره می‌کند؟ [:«هیچ‌کس مطلق نیست و من هم فکر می‌کنم که اگر مطلق باشم چیز چرندی از آب درمی‌آیم و دیگر زنده و سرشار نخواهم بود.»(۸۸)]

س.د: ـ بله، گمانم یک جور نسبیتی توی تمام این داستان باشد...می‌بینی که تا توانسته‌ام به خودم هم بد و بیراه گفته‌ام

(می‌خندد)

□ **حتی از قول مثبت‌ترین شخصیت‌ها...و بدترینش از قول مادربزرگ «هستی»: «توران‌جان»! ...**

س. د : ـ نمی‌دانم چرا موقع نوشتن، همیشه از این «توران‌جان» بدم می‌آمد...

□ **شاید از سر تلافی!؟ اما «توران جان»، از همهٔ چهره‌های دیگر کتاب ملموس‌تر است و گاهی بهترین نثر کتاب را به خودش اختصاص داده...**

س. د : ـ بقیه هم به من گفته‌اند. شاید خواسته‌ام حق دشمنم را ضایع نکنم...

□ **به هرحال کمتر نویسنده‌ای چنین جرأتی دارد که خودش، خودش را دست بیندازد...اگر نقل کفر، کفر نباشد، یک جا هستی شما را «وراج» می‌خواند...**

س. د ـ درست است آدم پیر که شد وراج می‌شود...

□ **یا وقتی تنها شد...**

(اگر پیر است، کو این هالهٔ سفیدِ یکدست، توی عکسهایی‌که خانم «مریم زندی»، از او گرفته؟ می‌پرسم. می‌خندد: «دیگر گیس ـ سفیدی هم نمی‌شود کرد!») **به هرحال، تنهایی باعث می‌شود زمان کندتر بگذرد. حالا پرسش این است که اگر نسبیت اینشتین را هم از دیدگاهی ادبی ببینیم، آیا بیشتر از آنکه مسألهٔ نسبیتهای اخلاقی و شخصیتی، یا به قول فیزیکدانها «چارچوبهای سنجش» FRAME OF REFERENCE مطرح باشد، پای نسبیت زمان به میان کشیده نمی‌شود؟...مثلاً مسألهٔ تداخل زمانها در داستان...**

س. د: ـ درست است، گمانم همان ابتدای «جزیرهٔ سرگردانی» گیر همین مسأله بودم و بعد یک نفر یک سر نخی نشانم داد...یک نفر...ببینم...خود تو نبودی؟! درست است.

□ **(سرافکنده می‌شوم) ـ قضیه برمی‌گردد به ده پانزده‌سال پیش...اما شما چطور حاضر شدید توصیهٔ یک جوان بی‌تجربه را بپذیرید؟**

س.د: ـ مسألهٔ ارتعاشهای روح است، نه سن و سال...شماها نسل بااستعدادی هستید...اما اگر ارتعاش روح را حس نکنم طرف را نمی‌پذیرم، پیر باشد یا جوان...

□ **تازگیها رسم شده کسانی که انگار حقیقت مطلق را توی چنگ دارند، نسبیت‌گرایی‌ی هنری را نشانهٔ انحطاط اخلاقی بدانند، البته اینها به سودشان است که ندانند اصل اول نسبیت، مطلق بودن سرعت نور است. نور، در جزیرهٔ سرگردانی وکلاً در همهٔ داستانهای شما خودش را تکرار می‌کند. این نور به نظر خودتان از چه خبر می‌دهد؟**

س.د: ـ امید...نمی‌فهمم بدون امید، چطور وقتی شانهٔ آدم زیر بار اینهمه فشار خم می‌شود می‌تواند شانه بالا بیندازد و به زندگی ادامه بدهد.

□ **این جمله را گمانم توی «جزیره...»به دهان بیژن گذاشته‌اید که خودش ته چاه افتاده. به دنبال جستجوی همین امید نبود که در ابتدا، اسم کتابتان را، آنجوری که توی یکی از نشریات قبل از انقلاب اعلام شده بود [فردوسی؟]، «جزیرهٔ خوشبختی» گذاشته بودید؟**

س. د: ـ اشتباه نمی‌کنی؟...من فقط یادم است که دلم می‌خواست رمانم با امید تمام شود، و وقتی نومیدی آمد به سراغم، نمی‌دانستم این امید را کجا پیدا کنم... «جزیرهٔ سرگردانی» اسمی بود که از همان ابتدای کار در مقابله با «جزیرهٔ ثبات و آرامش» که شاه ازش دم می‌زد، انتخاب کرده بودم...شاید بانیان آن مجله عمداً یا سهواً آن نام را عوض کرده باشند...

□ **سرگردانی، به عنوان جانمایهٔ جزیره، و تداخل دائمی‌ی فردیتها و شخصیتهای آن، بیشتر از آنکه یادآور نسبیت اینشتین باشد آدم را به یاد جهان کوانتمی [کوپژه‌ای] و اصل نایقینی‌ی هایزنبرگ HEISENBERG می‌اندازد...**

س.د: ـ هرچه با اصول فلسفی‌ی فیزیک کوانتم بیشتر آشنا می‌شوم، بیشتر شیفته‌اش می‌شوم، تازگیها یکی از خویشاوندانم را که از خارج برگشته و دکتر فیزیک است وادار کرده‌ام تا مفاهیم اساسی‌ی فیزیک کوانتوم را به من یاد بدهد...مفهومهایی که برای من به لحاظ ادبی جالب است: ... قضیهٔ حداقل انرژی...و همین اصل عدم قطعیت [نایقینی] است...

□ **خوب اینجا، بحثی درمی‌گیرد چونکه می‌دانید تا به حال فیزیکدانها موفق نشده‌اند نسبیت و فیزیک کوانتم را کاملاً با هم آشتی بدهند، اما شما می‌خواهید در ادبیات آنها را با هم ترکیب کنید. یک بیان دیگرش این است که نسبیت بر اساس منطق علت معلولی استوار شده که به نظرم یک منطق کاملاً مردانه است. همانطور که مطلقیت نور هم در آن، آدم را به یاد تمییز اسطوره‌ای‌ی نور می‌اندازد که یک نماد نرینه است. اما فیزیک کوانتم، حتی نور را تکه‌پاره می‌کند و نطفه‌های تاریک را در جهان نور می‌کارد و در خلاء و تاریکی نور را پیدا می‌کند. درواقع فیزیک کوانتم [کوپژه‌ای] از یک منطق دیگرگون استفاده می‌کند که اساسش نایقینی است و از جنبهٔ روانشناختی خیلی شبیه است به ویژگیهای «منطق» زنانه، همچنان که تاریکیهای آن هم یادآور عنصر مادینهٔ تاریکی در اسطوره‌هاست...**

س. د : ـ خوب، من با همان منطق زنانه‌ام می‌توانم بگویم که اینهمه هیاهوی منطق مردانهٔ تو سر هیچ و پوچ است...ترکیب نسبیت و فیزیک کوانتم در ادبیات به این خاطر امکان دارد که هنر با تخیل سروکار دارد و در تخیل همه‌چیز امکان‌پذیر است. اما منظور تو از تاریکی، تاریکی‌ی جهان مادی در مانوی‌گری که نیست؟

□ **نه، به هیچوجه. شراوت و بد بودن جهان مادی و مادهٔ تاریک در آیین مانوی که خیلی هم بر ادبیات ما اثر گذاشته، شاید بازماندهٔ آیینها و اسطوره‌های کهن‌تر دوران مردسالاری است که در آن خاک و جهان مادی و ماده به این خاطر بد است که درواقع مادینه یا «ماده» (به معنای مؤنث) است...**

منظور من از تاریکی، معنای مثبت تاریکی است: چیزی مثل اسطورهٔ ظلمات که آب حیات توی آن می‌جوشد، همانگونه که در یک جهان کوانتمی، از یک خلاء کاملاً تاریک ممکن است همهٔ هستی، و ذرات نور پدید بیاید.

س. د: ـ خوب، حالا توی جزیرهٔ سرگردانی، این تاریکی‌ی مثبت، به نظرت با نورترکیب شده یا نه؟

□ **بطنش یک همچه نویدی می‌دهد، اما در مورد فرم...می‌گویند داستایفسکی با چنان شتابی می‌خواست روح خودش را توی داستانش بریزد که حتی به نثر و املایش توجهی نداشت...شما شتابزده ننوشته‌اید؟ این را به این خاطر می‌پرسم که توی متن کتاب شما، جا به جا لغزشهای املایی به چشم می‌خورد مثل «صور اسرافیل» و «هلیم»، که «سور» و «حلیم» نوشته شده [۷، ۱۶۱]...متوجه اینها شده‌اید؟**

س.د: ـ فقط بعد از چاپ، یکی‌ش هم «هبّه» است، یادداشت کرده‌ام که توی چاپ دوم، اعمال کنم. اما خیلی روی نثرش کار کردم که ساده و روان و قشنگ باشد. بعضی‌ها می‌گویند جزیره از

سووشون، بهتر از آب درآمده...

□ توی ادبیات ما، سووشون حالا دیگر شده یک کلاسیک؛ وانگهی همچه با ما عجین شده که طردش مثل طرد یک تکهٔ خودمان است...

س.د: - نمی‌دانم.آدم وقتی یک کاری نوشت، دیگر متعلق به خودش نیست. یک روز سر فرصت باید بنشینم و هر دو رمان را دوره کنم...

واکنش خود تو در برابر «جزیره...» چه بود؟

□ توی یک نشست، خواندمش. بعد به خودم و کتاب شک کردم چونکه اجازهٔ تأمل به من نداده بود و تصمیم گرفتم بار دوم با عقل و اخم بروم سراغش. اما توی همان قرائت اول هم حس کردم یک روح مادرانهٔ غریبی روی همه‌چیز سیطره دارد...

س .د: - روح مادرانه! ..تو اولین کسی هستی که این را به من می‌گویی...برایم جالب است. **«گلستان»** از خارج زنگ زد و گفت «جزیره...» را خوانده و بعضی‌جاها زار زارگریه کرده و بعضی جاها هم طنزهای داستان قهقاه به خنده‌اش انداخته...گفتم گریه‌اش به خاطر غم غربت است...به هرحال بعداً یک نامهٔ مفصل نوشت...

□ واکنش گلستان **در این مورد خیلی مهم است، چون اهمیتی که او برای فرم قایل بوده زبانزد همگان است؛ در حالی‌که ظاهراً فرم داستان جزیره خیلی محافظه‌کارانه است و به خاطر همین هم در خواندن اول اجازهٔ تأمل نمی‌دهد و آدم آنرا سرسری می‌خواند، این‌که اینهمه نگاه زنانه‌تان را مثل یک عالمه گیاه ناشناخته زیر یک لایه سنگِ قطور قایم کرده‌اید، کفرِ منِ یکی راکه درمی‌آورد؛ اگر قرار بود خود «فرم» از دل «محتوی» بجوشد باید می‌گفتید گورِ... همان منطق علت معلولی‌ی مردانه و می‌گذاشتید آن گیاه‌های عجیب غریب، سنگ را تکه‌تکه کنند... این انتقاد ناراحتتان نمی‌کند؟**

س.د: - خوب، اگر انتقادهایی باشد، شاید نتیجه بگیرم که اشتباه‌هایی کرده‌ام... اما فقط حس می‌کنم که بعضی‌ها مخالفند، بیشترشان انتقاد صریحی نکرده‌اند، فقط ساکت مانده‌اند. شاید می‌خواهند احترامم را نگاه دارند...

□ مردم چه؟

س.د: -کتاب، فروش سریعی، داشته... با یک تیراژ بالا...که دوسه هزارتایش بیشتر نمانده در ظرف همین یک ماه و نیم...

□ اما یک منتقد تندرو می‌تواند با همین حربه، رمان را در ردیف یک کتاب عامه‌پسند قلمداد کند.

س.د: - **سووشون** هم محدود به یک محفل خاص نماند، اگر نویسنده‌ای خاطرش جمع باشد که می‌خواسته یک اثر هنری خلق کند - و نه حتماً یک اثر پرفروش - استقبال مردم برایش غنیمت است.

□ با توجه به اشارهٔ کوتاهی که به تبعید مراد و هستی به جزیرهٔ دریاچهٔ نمک که مربوط به آینده است، می‌شود حدس زد که این جلد دنباله‌ای دارد.. اما سوای این، خواننده چطور باید بداند کتابی که در دست دارد جلد اول «جزیرهٔ سرگردانی»ست؟

س.د: - نظر ناشر این بود که کل رمان به صورت یک «تریلوژی» بیرون بیاید... من مردد ماندم و هنوز هم دارم رویش فکر می‌کنم...

□ اگر تریلوژی باشد، باید هر قسمت، توی خودش کامل باشد، اما در پایان جلد اول خیلی چیزها پا در هواست...

س.د: اول قرار بود جلد اول، با قضیهٔ طلاق سلیم و هستی تمام شود....

□ خودتان، شخصیت مردا و سلیم را چطور برآورد می‌کنید؟

س.د: - به نظرم مراد خالص‌تر است، اما سلیم خرده‌شیشه‌هایی دارد که شاید خودش هم از آن بی‌خبر باشد و او را به مسیرهایی می‌کشاند که شاید در ابتدا نمی‌خواسته.

□ اما هستی، مراد را انتخاب نمی‌کند.

س.د: - همه‌شان گیج‌اند. مراد، با یک توداری‌ی احمقانه، میزان عشقش را پنهان می‌کند و دست رد به سینهٔ هستی می‌زند و رفتارش نسبت به او خشن است.

□ اما به قول استاد مانی، او لطافت روحش را زیر جوشن خشونت پنهان کرده، رفتار مراد مطابق با جّو آرمانخواهی‌ی آن سالها که جوانها به خاطر آرمانهایشان، زندگی‌ی خصوصی‌شان را زیرپا می‌گذاشتند خیلی طبیعی است. اما هستی، انگار اخطارهای روح خودش را هم نادیده می‌گیرد: تابلویی که می‌خواهد برای سلیم بکشد، می‌شود پر از بچه دیو...

س.د: - خوب، دخترک، پاک سرگردان است... به زبان رُک و راست: «خر» است و رؤیاباف. وانگهی، خودش را گول می‌زند چشمش به مال و مکنت سلیم است اما به روی خودش نمی‌آورد.

□ بسیاری از نویسندگان زن به دام این الگوی عجیب که انگار ناشی از نوعی خودشیفتگی‌ی رؤیایی است می‌افتند: ازدواج قهرمان زن با یک آدم صاحب مکنت و مقام، در عین نگاه داشتن یک عاشق وحشی و پاکباخته. نمونهٔ این بُن - مایه [MOTIF] را در «خرمگس» و «بلندهای بادگیر» می‌بینیم و نمونهٔ ایرانی‌اش هم که شاید از دل حرمسرای زنان ساسانی درآمده: در قصهٔ «فرهاد - شیرین - خسرو».. حالا شما به همین دام نیفتاده‌اید؟

س.د: - این، شاید یک مرحلهٔ بلوغی باشد در زن. در جلد دوم، هستی در برابر سلیم سرپیچی می‌کند. حاضر نمی‌شود از زندان سیاسی فرار کند و سلیم هم با یک «طَلَقتُ»ی خشک و خالی، طلاقش می‌دهد.

□ چرا نام بعضی از قهرمانان داستان، اینقدر رو است: مثل «مردان» که زیادی مرد است، و «عشرت» که کارش خوشگذرانی است؟

س.د: - اصلاً فکرش را هم نکرده‌ام. اولین اسمی را که به ذهنم آمد آوردم روی کاغذ. غیر از **«هستی»** که نامش را با دقت انتخاب کردم. چونکه **هستی**، مادر اولیه است.

□ این اصل مادینهٔ نخستین در جنبهٔ تاریکش - به معنای منفی‌ی تاریکی -، همان طور که می‌دانید یک کهن الگو دارد به نام «جَهی» که چهرهٔ منفی‌ی زن است و توی «بوف کور» تبدیل شده به «لکاته». آیا توی رمان «جزیره...» شما ایفای نقش او را به عشرت نسپرده‌اید؟

س.د: - شاید. اما وجه منفی‌ی زن را توی جهان واقعی هم دیده‌ام. این شاید زننده باشد که کلمهٔ «زن» در فارسی، با کلمهٔ «ج..ده» از یک ریشه است، اما خوب،...

□ اما واژه‌های «زن» و «جَنی» و «جَهی»، در اصل به معنای زاینده‌است...

س.د: درست است: زاینده....

□ و همین شما را موفق کرده که مانند همان داستان کوتاهتان، موقع تحول روحی‌ی عشرت، یک تاریکی‌ی سترون را تبدیل کنید به یک تاریکی‌ی زاینده.

س.د: - تقی مدرسی، خیلی از این تغییر و تحول عشرت خوشش آمده... اما به هرحال تفکیک زن به «دختر اثیری» و «لکاته» به نظرم جالب است..

□ شاید یک نوع جاذبهٔ فراواقعی [سوررئال] تویش باشد. معلوم نیست «بونوئل» که در یکی از فیلمهایش [«این میل مبهم هوس»] عیناً از همین الگوی کهن استفاده کرده چه منبعی داشته؟...

س.د: - وجه منفی‌ی زن، توی اسطوره‌های دیگر هم هست، مثلاً «لیلیث»...

□ هیچ فکرش را کرده‌اید که شاید بتوان میان «آل» افسانه‌های عوام، و اسطورهٔ «جهی» و اسطورهٔ عبرانی‌ی «لیلیث» پل زد و همه‌شان را از یک ریشهٔ مشترک دانست؟

س.د: - می‌دانم که در اسطوره‌های عبرانی، لیلیث، زن اول حضرت آدم بوده؛ اما لیلیث را بیشتر از روی اسطوره‌های سومری می‌شناسم و افسانهٔ گیل‌گمش..

□ در استفاده از روایات، شما به آدم و حوا که بچه شیطانی را می‌خورند اشاره کرده‌اید، آیا به افسانهٔ فرزندخواری «مَشی» و «مَشیانه» (آدم و حوای ایرانی) که در اسطوره‌های ایرانی آمده هم نظر داشته‌اید؟

س.د: - نه، نمی‌دانستم که نظیرش را در اسطوره‌های خودمان هم داریم..

□ افسانهٔ درخت نارنج ترنج در «جزیرهٔ سرگردانی» بُن - مایه‌ای است که تکرار می‌شود، با توجه به تفاوت شهر به شهرِ یک افسانهٔ عوامانهٔ واحد، مرجع شما در این مورد چیست؟

س.د: - من، آن را توی داستانی که برای کودکان نوشته‌ام آورده‌ام... یک مسابقهٔ ادبی برای بهترین قصهٔ کودکان، در آمریکا برگزار می‌شد که این نوشته، برنده شد... باید صبر کنی پیدایش کنم....

(**و قصه را می‌خواند؛ همآمیزی‌ی عجیبی از اسطوره‌ها و** افسانه‌های عوامانه دربارهٔ زن: **«اینّانا»**، الههٔ مهتاب که از **«لیلیث»**، الههٔ مرگ بدش می‌آید. درخت بیدی که لیلیث در کنار فرات کاشته بود و اینّانا آنرا **ربود و لیلیث شد** خادمهٔ ویرانه‌ها و آمد در درخت بید خانه گرفت. یک مادر در کنار درخت. پرندهٔ زو [ZU] بالای درخت. طبل بزرگی که مردم آرِخ از بید ساختند.. و سرانجام روییدن درخت نارنج ترنج... دخترانی که به شکل ترنج از درخت آویزانند و.. و..)

□ این ارتباط درخت بید لیلیث **و درخت نارنج ترنج استنادی دارد؟**

س.د: - تخیل خودم!

□ برگردیم به شخصیت‌ها: شخصیت‌های ناقص یا ناپرداختهٔ دو نفر در جزیره، پوستهٔ کمرنگی ازشان بیشتر باقی نگذاشته: یکی آقای مردان **که شده مثل کاریکاتوری از** «اسدالله میرزا»**ی رمان** دایی‌جان ناپلئون؛ **و یکی هم** مرتضی **که معلوم نیست چرا کشته شدنش چنان ضربه‌ای به مراد می‌زند، یا چرا مراد او را اینهمه می‌ستاید؟**

س.د: اتفاقاً این هر دو نفر را از روی شخصیت‌های واقعی‌یی که می‌شناختم الگوبرداری کرده‌ام..... مرتضی را از روی... جوانی که یک روز آمد **«اسالم»**، پیش من و جلال؛ به جلال گفتم نمی‌توانم توی چشمهای این جوان نگاه کنم، با آن حرفهایی که می‌زد معلوم بود که زنده‌اش نمی‌گذارند. اهل مطالعه بود و اهل عمل. یک استقلال رأی عجیبی داشت. بعد هم در درگیری با ساواک، توی خیابان کشته شد... هر دوتای اینها (مردان و مرتضی) توی دو فصل، نقش فعال داشتند که بعداً موقع «ویرایش» از توی رمان درش آوردم. شاید یک روزی این دو فصل بشود دو قصهٔ کوتاه...

□ فکر نمی‌کنید این حذفها به ادبیت رمان لطمه زده؟

س.د: - خیلی سعی کردم لطمه‌ای ایجاد نکنند... اما **سپانلو** که فصل مربوط به پرسهٔ مردان... را خوانده بود آن را ازکار چخوف هم قشنگ‌تر می‌دانست.. که خوب، تعارف می‌کرد.

□ و یک سؤال اساسی: در یک گرایش تازهٔ ادبی، برخی از زنان نویسندهٔ ما، شاید زیر یک فشار مضاعف و بی‌در رو، دارند ادبیاتی پدید می‌آورند که شاید بهترین اسمش ادبیات **خانقاهی باشد. می‌دانید که من با عرفان -که گفته‌اند به تعداد افراد روی زمین، انواع گوناگون دارد - به عنوان خصوصی‌ترین و درونی‌ترین حالات روحی مخالف نیستم، اما نه به صورت سازمان یافته‌اش. آیا حالا خود شما پایان داستانتان را به همان سمت و سو، سوق نداده‌اید؟**

س.د: - می‌بینی که مراد، تا دَم آخر، این قضیه را دست می‌اندازد. وانگهی، این فقط یک حالت موقت است یعنی کشاندن سرگردانی‌ی جهان به عالم حیرانی‌ی عارفانه. اما در جلدهای بعدی، سرگردانی‌ی واقعی باز ادامه پیدا می‌کند. البته خود من عرفان شاد و زیبای حافظ را بیشتر از هر عرفانی دوست دارم.

□ فکر می‌کنید زن تا چه اندازه در پدید آوردن یک تمدن با مبانی‌ی جدید، در جهانِ آینده نقش دارد؟

س.د: - در عهد شکار، که مردها در جنگل و بیشه مشغول صید بودند، گندم را زن کشف کرد و عهد کشاورزی و بعد شهرنشینی و تمدن پدید آمد، حالا هم که ما در عهد شکار انسانها هستیم، شاید زن باید یک گندم طلایی کشف کند.○

۶ - بهمن ۱۳۷۲

سرگردانی جزیره در بیست و اندی سال

دکتر براهنی عزیزم،نامه‌ات و شعر حوادث،پدر و مادر رسید که در حقیقت شعر معصومیت پدر و مادر بود. در این روزهای خاموشی شعر خوب غنیمتی است و می‌توان یک هفته با یک شعر خوب زندگی و زمزمه کرد. نمی‌دانم پیش از رفتنت «کوچه باغهای نشابور»از شفیعی کدکنی درآمده بود و آنرا دیدی یا نه؟ این کتاب شعر هم در این محشرکبری نعمتی بود و وقتم را خوش کرد و ای وقت تو خوش که وقت ما کردی خوش - نمی‌دانم چرا نوشتم محشرکبری؟ در ذهنم great chaos بود. باری شعرت را برای هر که اینجا آمده خوانده‌ام و وقت آنها را خوش کرده‌ام. بخیل نیستم. از Stegner نوشته بودی کاغذش رسید و بعد از سه سال این اولین کاغذیست که از او دریافت می‌دارم و باید تشکرش را از تو بکنم که بانی خیر شده‌ای و راه و چاه نما - خوشحالم که امکان به انگلیسی درآمدن ایاز هست. جز آنچه خودت برایم خوانده‌ای چیزی از این کتاب نخوانده‌ام اما همان هم که از خودت شنیده‌ام به طور ترسناکی جالب بود. کتاب فانون ترجمه خودت درآمده و اظهار قهرت را به حیدری ابلاغ کردم گفت به‌زودی پول حق‌التألیف را خواهد داد. باید تا حالا داده باشد.

نوشته بودی پیشنهاد کرده‌اند در آن دیار بمانی و خوشبختانه چنین قصدی نداری. پیشنهاد بسیار وسوسه‌انگیزی است اما چرا؟ چرا همهٔ نیروهای خوب انسانی باید در آنجاها ماندگار بشود؟ آنقدر لیاقت در تو سراغ دارم که نگذاری نیرویت در این گنداب هرز برود. پس چه بهتر که برمی‌گردی منتها خواهش از تو دارم و آن اینست که در روابطت با ساعدی تجدیدنظر کنی. شما دو تا همشهری با استعداد و پرکار بدجوری به پروپای همدیگر می‌پرید و می‌پیچید. واقعاً باوجود اینکه دشمن درکمین است حیف از دوستان که با هم نخوانند. باکمال میل سنگ صبور هر دوتای شما هستم اما چون هر دوتان را دوست دارم حیفم می‌آید که میانجی‌گری نکنم. دوستی جز اغماض نیست و چرا نمی‌توانید غمض عین بکنید. اگر جلال هم زنده بود جز این نمی‌گفت.

لابد شنیده‌ای که دکتر آموزگار معاون دانشکده شده - لیاقتی درکار اداری دارد که نمی‌شود ندیده گرفت. شایع است که دکتر مظاهر مصفا مرده - یقین ندارم. دلم واقعاً برای مهری آهی و خودت و ستگنر تنگ شده - هیچ میدانی وقتی شما دوتا (مهری و خودت) در تهران نیستید شهر بدجوری خالی است. مثل کسی که ویتامینش کم شده باشد ذخیره تو و مهریم کم شده - واقعاً شاکرم که خدا چندین تا دوست مرا آفریده - بهتر است احساساتی نشوم. از کویر پرسیده بودی اسم قصه جزیرهٔ سرگردانی است که فعلاً سرگردانم کرده - می‌باید جلو خودم را بگیرم و خودم خودم را سانسور بکنم. هنوز به‌اصطلاح درافت اول تمام نشده و راحت‌تر از سابق هم شده‌ام که طبیعی است. خدا به خوانندگان محترم ادبیات فارسی صبر و رحم ابدی اعطا فرماید. چاپ پنجم سووشون هم به زودی درمی‌آید - پر خوانندگی این کتاب باعث تعجب خودم هم هست. شاید مردم مظلومیت جلال را... ○

سلام فراوان به خانم

قربانت، سیمین دانشور ۵۲/۲/۴

سیمین دانشور

چرا جزیرهٔ سرگردانی؟



بسکه از جزیرهٔ ثبات شنیدم به یاد نقیض صادق آن افتادم. به‌ویژه که تجربهٔ کویری هم داشتم. به علت سفرهای علمی که با دانشجویان به حاشیهٔ کویر رفته بودم. آدمها تحت شرایط اقلیمی، خود را با محدودهٔ جغرافیایی کشورشان هم‌آهنگ می‌کنند. ناچارند. تولیدکنندگان آثار هنری هم تحت شرایط اقلیمی قرار می‌گیرند. در کشور ما، آبادیها و شهرها در دامنه‌های مثلثی هستند که قاعدهٔ آن البرز، ضلع شرقی، کوههای خراسان و مکران و ضلع غربی زاگرس و آنگاه کویر مرکزی. زمینی را که ما رویش زندگی می‌کنیم، در حقیقت از کویر پس گرفته‌ایم. به معدل باران نگاه کنید، بیشترین آبها در شمال ایران و بعد در دامنهٔ زاگرس جاری است. آبهای زیرزمینی هم داریم و قنات و چاههای عمیق ما را به آب می‌رسانند، اما در کویر، شهرهای حاشیه کویر خشکند و قدر آب را می‌دانند و به همین دلیل بهترین مقنی‌های ما یزدی هستند. به هوا توجه کنید. درجه حرارت فرض کنیم در همین ایام، برای مثال در خلخال ۱۳ درجه زیر صفر، میناب یا جزیرهٔ سیری در خلیج‌فارس ۳۰ درجه بالای صفر و تهران ۶ درجه بالای صفر. به زبان و آداب و رسوم بپردازیم. آذربایجان، ترک **زبان، کردستان،** کرد (حتی نژاد هم فرق دارد) لرستان، لر، قسمتی از خوزستان، عرب و غیره و غیره. این عوامل موجب پیچیدگی روانی مردم ایران می‌گردد و به سرگردانی می‌انجامد.

و عوامل تاریخی. ما تاریخ پرتلاطمی داشته‌ایم و درخت تاریخ ما شاخه‌های بسیار درهم تنیده داشته است. غالباً تاریخ ما را پلیدان ساخته‌اند و تاریخ دوران آنها، ثبت خیانتها و حماقتها و بدبختیهای ما بوده است و می‌دانیم که وزن مخصوص خرد و حماقت کاملاً متفاوت است. ممکن است ما خودمان را مرکز عالم بدانیم، یا دست کم شایان ایران را که قبله عالم می‌نامیدند. بازمانده‌های امپراطوری عثمانی، شیخ نشینها، هندیها و پاکستانیها تنها با یک گروه کور مواجه بودند یعنی با استعمار مستقیم. اما احتمالاً بعضی از این کشورها، از استعمار دموکراسی و نظم را آموختند، اما ما به طور غیرمستقیم با جور واجور استعمار از جانب کشورهای مختلف، درگیر بوده‌ایم. حتی زن صیغه هم نبوده‌ایم. پس باز کردن گره‌ها برای ما دشوار بوده است. وقتی با یک کلاف درهم و چندین گره مواجهی، برای پیدا کردن سرنخ دم‌به‌دم بایستی جایی از کلاف را پاره کنی و باز گره بزنی. این کلاف پرگره هم موجب سرگردانی هست و چون عینیت و واقعیت زمانه برای ما مبهم بوده (یعنی موضوع علم) به ذهنیت و معنویت پناه برده‌ایم. خیلی کم معانی روشن را صراحتاً بیان کرده‌ایم. غالباً از نوعی زبان استفاده کرده‌ایم که چندان چیزی را بیان نمیکند اما بسیار مفاهیم اساسی را پنهان می‌کند. به ویژه در مسایل سیاسی. سهیاست همواره تونلی بوده است که تهِ آن تاریکی بوده، حتی خود تونل هم تاریک بوده. جستجوی هنرمند هم برای فهم زندگی مثل آب کشیدن از چاهی بوده که ته نداشته است. واضح است که اصل عدم قطعیت را هم باید درنظر گرفت. همواره استثناهایی وجود داشته. ضمناً اگر بگوئیم زندگی در این سرِ دنیا بی‌معنی بوده است یا بی‌معنی است، حرفی بسیار بی‌معنی زده‌ایم.

متأسفانه در کشور ما ظهور شخصیت‌های بزرگ دیر به دیر اتفاق افتاده است. هرچند گاهی وجود شخصیت بزرگ خود یک بدبختی همگانی است (مثل هیتلر در آلمان) اما شخصیت بزرگ، گاه می‌تواند توفان را پیش‌بینی کند و مردم را وادارد که از تباهیها پیش از گسترده شدن آنها جلوگیری بنمایند. اما آیا یک شخصیت بزرگ می‌تواند جلو

من زیاد به طناب اقتصاد نمی‌چسبم و رشد اجتماعی را نتیجهٔ مستقیم رشد اقتصادی نمی‌دانم، من به آگاهی و خردگروهی و تصور و تخیّل هنرمند، بهای بیشتری می‌دهم.



توده‌های عظیم مردم را بگیرد و مانع غرقه شدن آنها بشود؟ آیا می‌تواند مغزهای بارور را وادارد که توفانها را از سر بگذرانند؟ نه. همیشه نمی‌تواند. در تاریخ پرفراز و نشیب کشورها ما می‌بینیم که غالباً با یک اقیانوس کارهای بیهوده مواجه بوده‌ایم. سلسله‌ها که عوض شده‌اند، مؤسس هر سلسله جدیدی، همه چیز را جاروب کرده است و جاروب کردن همه چیز اگر هم به آشفتگی منجر نشود، به سرگردانی که می‌انجامد. و تازه اگر گاه به گاه به نظمی رسیده‌ایم آن نظم بسیار کوتاه مدت بوده است. از دوران اسلامی به بعد تنها نظم کانونی یا قطب‌نما در کشتی در حال غرق ایران، توکل و توسل به خدا بوده است و همین توکل به خدا و پناه بردن به معنویت است که مردم ایران را بهم پیوسته است. می‌دانیم که مرکز معنویت و اخلاق و دین، عالِم ذهنی ماست که زبان هنر هم تا حد زیادی از آن نشأت می‌گیرد چرا که هنرمند با تصویر می‌اندیشد، هرچند این تصویر عین واقعیت یا ملهم از آن باشد. در کشور ما افراط در پناه بردن به عالم ذهن و خداپرستی افراطی در حد متعالی آن به عرفان منتهی شده است و در حد متعارف و در تودهٔ مردم، اعتقاد به قضا و قدر را پیش آورده است و در صورت قشری، تعصّب و خرافه و جادوگری را دامن زده است و در مجموع رشد اجتماعی را کند کرده است. با اینحال هرگز با عرفا و همچنین با توده‌های مردم هموطنم، دشمن نبوده‌ام. با آنها تفاهم داشته‌ام و همدردی کرده‌ام.

از رشد اجتماعی و وابستگی آن به اقتصاد و تأثیرات محیط اجتماعی و اقتصادی بر هنرمند به حد اشباع شنیده‌ایم و خوانده‌ایم. اما من زیاد به طناب اقتصاد نمی‌چسبم و رشد اجتماعی را نتیجهٔ مستقیم رشد اقتصادی نمی‌دانم. من به آگاهی و خرد گروهی و تصور و تخیّل هنرمند، بهای بیشتری می‌دهم. هرچند وقوف هنرمند را به اجتماع و محیط زیست و طرز تفکر زمانهٔ او را، الزامی می‌دانم.

با چنین برداشتهایی بوده است که جزیرهٔ سرگردانی را سالها پیش نوشته‌ام. اما چرا تعدادی از معاصرانم را با اسم و رسم نشان داده‌ام؟ آن تعداد از معاصران، نماینده‌های طرز تفکر انقلابی زمانی بوده‌اند که رویدادهای داستان در آن شکل گرفته است. و چرا خودم را هم قاطی کرده‌ام؟ می‌خواسته‌ام تکلیفم را با خودم یکسره کنم و دانای کل نباشم که قهرمانهایم را همچون عروسکهای خیمه شب‌بازی به حرکت دربیاورم. در بیشتر رمانها، آشکار است که شخص نویسنده حضور دارد، منتها نه با اسم و رسم. این سنت را شکستم و خودم را با اسم و رسم و حتی با پیشه‌ام، همانند پیازی ضمن میوه‌ها جا زدم. یعنی هم تماشاگر شدم و هم بازیگر. اما آیا قهرمانهایم میوه‌های خاصی هستند؟ این داوری را به منتقدان می‌سپارم زیرا ناقدانند که در ژرفای اثری فرو می‌روند تا آنرا تحلیل کنند و قضاوت کنند که آیا صاحب اثر توانسته است لحظه‌ای را در رشد تاریخی جامعه خود کشف بکند؟

تنها حرفی که خودم می‌توانم بزنم این است که به مادربزرگ (تورانجان) آنگونه پرداخته‌ام تا مرا سرِ جایم بنشاند. عشرت گنجور را در برخورد با یک رویداد به تحولی کشانده‌ام که شرایط زندگیش را تغییر بدهد و با این تغییر، آگاهی او هم تغییر بیابد. اما هستی را گیج کرده‌ام تا در جلد دوم همین کتاب سر از جزیرهٔ سرگردانی واقعی دربیاورد. ○

سیمین دانشور
۱۳۷۲/۱۰/۲۸

میهن بهرامی

خواننده، محوراصلی سرگردانی

مقدمه‌ای از یک نظر

- **جزیرهٔ سرگردانی**
- **سیمین دانشور**
- **انتشارات خوارزمی، شهریور ۷۲**
- **۳۲۶ ص، ۳۵۰۰ ریال**

این نوشته، بخشی از یک بررسی است دربارهٔ «جزیرهٔ سرگردانی»، نوشتهٔ خانم دکتر سیمین دانشور، نویسندهٔ رمان بزرگ «سووشون» و مجموعه قصه‌های «آتش خاموش»، «شهری چون بهشت» و «به کی سلام کنم؟».

پیش از ورود در مباحث برپادارندهٔ «جزیرهٔ سرگردانی» نگاهی به خط مشی نویسنده، در چند دورهٔ مشخص، راه طولانی و پیوسته‌ای را که طی کرده است، روشن می‌کند.

دورهٔ نخست کودکی و نوجوانی است. در خانواده‌ای بزرگ ـ از نظر تعداد و موقعیت اجتماعی ـ در شهری غریب مثل شیراز، در باغی بزرگ و خانه‌ای مرفه، در نازپروردگی و نوازش پدری طبیب و برجسته زندگی می‌کند و به‌عنوان دختری شیرین و پرتحرک از کودکی در رقابت با پسرها بر اسب می‌نشیند. کنار مادرش در تالار پر آفتاب می‌ایستد و به قلم نرم و آرام او که دنباله‌روی معتقد کمال‌الملک است، برمنظره‌های خفته در رنگ سبز زیتونی و آسمان خاکستری غمگین می‌نگرد. تصویری که از این دوره مانده و روی جلد ترجمهٔ انگلیسی «سووشون» چاپ شده، آن برق شیرین نگاه روشنی که امروز به الماس هزارتراش اعتماد به نفسی پابرجا و خویشتن شناسانه مبدل گشته است، در چشمها پیداست و چتر زلفی کوتاه که سایبان آفتاب است.
این دورهٔ مهم، با آموزش و تربیت خردمندانهٔ سنّتی در سفر به تهران و ورود به مدرسه امریکایی و مرگ پدر و پایان داستان باغهای شیراز تمام می‌شود. اینک آغاز جوانی است و عشق، که جلال زندگی اوست.

در دورهٔ دوم، خانم دانشور، مترجم و هنوز دانشجو است. این زمانی است که ساختار کلی ادبیات جهانی و ارتباط آن با زمینه‌های دیگر هنر در ایران، مبهم و ناشناخته است. گروه معدودی از راه دست داشتن به یک زبان، شناختی محدود از آن به‌دست آورده‌اند و به‌طبع شگفت‌زده و تأثیر پذیرفته از آنند. نویسنده در این طبقه جای دارد و در مدخل ورود به محیطی که برخورد با آن نوعی تصادف مبارک است. انسجام شخصیتی قوی، از این تصادف بختی بلند به‌وجود می‌آورد که دارای شکل متعارف خوشبختی یک زن و شوهر دلبسته به هم نیست، که سازنده رابطه‌ای نیرومند است و در آن دادوستدهای معنایی، برآیندی تاریخی به‌وجود می‌آورد. زندگی با جلال توأم است با آموزش، دیدن، شناختن افراد، سفر به امریکا و گسترش رابطه در مکاتباتی پیوسته و پراحساس، آرامش و اعتماد یافتن از مردی که خود شخصیتی نمایان دارد و داشتن خانه‌ای که کانون برخورد افکار و منشهای خاص است، تا البهٔ میانسالی، استحکام شخصیت او کامل می‌شود، آنطور که زلزلهٔ جدایی نمی‌تواند، خانه و بانوی خانه را درهم بکوبد.

بدین‌گونه، دورهٔ دیگر، که به‌گمان من، مهم‌ترین دورهٔ زندگی اوست آغاز می‌شود. سیمین دانشور، پس از جلال، در زمانی حدود یک ربع قرن و در تنهایی، فرصت یافته است تا گذشته را دوباره ببیند.

داوری او در «جزیرهٔ سرگردانی»، دربارهٔ نامهای تاریخی و حرکت زیرین باورها و انگیزه‌ها و اقدامات و منشهای مردم، درخور تأمل است، نه اینکه خلوص بازگویی او در آمیزه‌ای از یک ساختار هنری، پشتوانهٔ این داوری باشد، که مأخوذ از بخت مجهول‌الصفتی، در آنچه او از آن «برگه» داده است، سهیم بوده و هستیم، اما در حوصلهٔ تاریخ بی‌پایانی می‌گنجد و باشد که روزی این «برگه»های اشارتی در تفصیل مدارک و شواهد عینی، هویت کامل خود را نشان دهد. سیمین دانشور، تنها، کنار مسیل راه رفته است و نمی‌تواند تمام جریان مهیب سیل تاریخی را که به چشم دیده، دوباره تعریف کند. از گزیده‌ها حرف می‌زند و انتخابهایش با هوشمندی و دقت به رشته کشیده شده‌اند، جلال محور نیست، راوی و سیمین هم محور نیستند، امتیاز مهم «جزیرهٔ سرگردانی» محور بودن مخاطب است.

این موهبت تفکر در تنهایی است. مزد رنج تنهایی است. سیمین با نه سیمین دانشور می‌رود و نه با جلال، نه با هستی و نه دیگران. او با مجردی روبرو است که نقطه حساس انگیزهٔ پژوهش مخاطب است و هرکس که کتاب را بخواند و به پرسش درآید، آن کسی است که نویسنده با او، کنار مسیل می‌رود.

«هستی»، «زری»ی «سووشون» نیست. زری ساختهٔ ایده‌آلیسم نویسنده است در زنی که باید باشد، اما «هستی» باید خود را بسازد. مدارک و اشارات حاکی است که او برای ساختن هویتی قابل اعتنا باید با چنگ و دندان تلاش کند، «مامان‌عشی»اش، آه، نمونه‌ای است از زن سفیدبخت و مرفّه و آزاد که رسم است می‌گویند:

ـ بینگو کرده، زده به خال.

چون شوهری «هالو» دارد. و «حسین نوریان» پدر هستی، کشته‌ای؟ شهیدی؟ مشکوک است. چیز به‌درد بخوری نیاموخته، مگر از دانشکده هنرهای زیبا می‌شود هنری آموخت؟ نشانیها روشن است، دست بالا را که می‌گیرد روی فیبر یا عاج نقش یک چشم مینیاتوری و ترنج می‌کشد! چه جهان‌بینی اسف‌انگیزی در نقاشی امروز و مسیرش، راه چند هزار ساله‌ایست که زن ایرانی پیموده. بی‌انحرافی از مشی داده شده. در بیست و هفت سالگی از پیردختری (بی‌شوهری؟) می‌ترسد! باید بترسد.

نمونه‌های دیگر تابع این قانون‌اند و در کنار آنها، نامهای حقیقی. نامهایی در تاریخ معاصر. آنها که جلوه‌ای کرده‌اند، حتی درخشیده‌اند. داوری نویسنده صریح و به پرسش کشیدن مخاطب است. غیر از جلال که در زندگی سیمین دانشور، فقط یک نام نیست.

ـ جلال طیف داشت. می‌دانی در شمار آنها که می‌گویند، کاریزما دارند. نظری است آمیخته به احساسی از قدرشناسی زنانه درخور یک همسر استثنایی. داوری نزدیک به حقیقت این است که، جلال جذابیّتی اصیل داشت، برخاسته از یک حضور زیبا و برانگیزاننده. جاذبه‌ای روانی که با بیانی صریح و متکی به اعتماد نفسی ذاتی و پیش‌رونده به موجودیت او کمال می‌بخشید. مردی از عاطفه سرشار و جوشنده بود، مثبت و منفی و عجول در پرتاب آنچه شهاب‌وار به ذهن تیزش می‌گذشت و چنان منش صریح و قویّ که نوسانهای عاطفی‌اش را قابل تحمل می‌ساخت. او در جوانی و در بهترین حالتِ عمر خودش از دنیا رفت، اگر بیشتر می‌پائید... شکست ایده‌آلهایش..... در حضور چنین مردی، مردم نوخاسته و هوشمند و

پژوهنده‌ای که نامهای بزرگ از میانشان برخاسته است، تأییدی بر حس اتکای سیمین می‌نهادند. شاید اگر زنی جز او، مقابل این مرد قرار می‌گرفت، یکسره خود را می‌باخت. سیمین دانشور اما، پیش از آنکه به اقتدار نویسندگی خلاّق پی ببرد، جهان روحی مستقل داشت که سهم مهم آن دارا بودن یک شخصیت اجتماعی قابل احترام به‌عنوان مدرس و سردبیر نشریه‌ای هنری است و هم استقلال مادی که در نظر من مهم ترین پایه‌های هویت‌ساز یک زن سازگار با شرایط جهان پیشتاز است. زنی که مجبور به معامله نیست. اجباری به لاپوشانیهای جورواجور ندارد. می‌تواند انتخاب کند، حتی نوع غذایش را. می‌تواند انتخاب کند، نام و نوع روابط فردی و اجتماعی‌اش را و چنین زنی به‌تدریج صریح، شجاع و راستگو می‌شود و آنچه را که سهم بسیار خصوصی و سری عمیق‌ترن لایه‌های روحی اوست، چون ذخیره‌ای با ارزش، پیوسته می‌اندوزد.

سیمین دانشور، فراراه این حرکت درونی قرار گرفت.

به نظرم می‌رسد که او هنگامی که در آرامش سعادت‌آفرین نوازشهای جلال، به‌خواب می‌رفت، در آن باغ پنهان درونی را می‌گشود و تنها به‌گردشی شگرف می‌رفت، تا دانه‌های «سووشون» را آبیاری کند و نهالها را بپیراید.

مرگ جلال، در باغ را در بیداری گشود و نیروی روانی - فرهنگی زنی را که به‌شدت تکان خورده بود، به عرصه عمل کشید.

دوره‌ای تمام شد و تمام یادها و تجربه‌ها و آموخته‌ها را در وجدانی برانگیخته، به دورهٔ بعد داد. مرگ جلال، تجسم پایان هستی مردمانی بود که به جستجویی بی‌پایان می‌رفتند. نویسنده از این آوار هول‌انگیز، آموخت که به یافته‌های خود با دقت و وسواس، سازمانی عینی و محکم بدهد. اینک باید دست زنی تنها، گم کرده مهر، و خسته از آشوب احساسهای سنگین و تناقض امیال و خواسته‌ها را می‌گرفت و بی‌اینکه خوابش کند، رام و تربیتش می‌کرد. پیش از این، او «ایجاب» را شناخته بود. اینک باید با نتیجه‌های تازه، با جریانهای غیرمنتظره، پس از جلال، به آن تفکر هنری سازمان می‌داد. شناخت آنی مسئولیتی فرهنگی و اقدام متعاقب آن، به‌سرعت تبادر یک اندیشه که طرح خود را در ناخودآگاهی کامل کرده است. «جزیرهٔ سرگردانی» حاصل چنین اقدامی است و در متن خویش تاریخی سرّی است «نویسنده واژه را به تمثیل مبدّل کرده است.»

جزیره‌ای به وسعت زمین

سیمین دانشور، پس از مجموعه قصهٔ «به کی سلام کنم؟» که دارای دو داستان قابل بحث و بررسی هنر داستان کوتاه‌نویسی است، «سوترا» و «مار و مرد» زمانی نزدیک به ده سال، رمان بلند «جزیرهٔ سرگردانی» را در دست دارد. در زمانی بیش از این، آنچه از رفتار و عملش دیده‌ام، خصوصیاتی است که به قهرمانانش بخشیده است به اضافهٔ دیده‌ها و یافته‌ها. رمان فرصتی است که نویسنده در آن به تمامی خویش می‌پردازد. به این دلیل، ما «سووشون» و «جزیرهٔ سرگردانی» را به عنوان دو مقطع مهم از دوره‌های کار او در نظر می‌آوریم. هر دو اثر دیدگاهی یگانه دارند، اما دید و داوری نویسنده در آنها متفاوت است. «سووشون» در لبهٔ دوره‌ای است که در آن «جزیرهٔ سرگردانی» نوشته می‌شود و نثر نویسنده، تکاملی ویژه می‌یابد و از روایتگری به طرحی خاص از «گروتسک» می‌رسد.

سیمین دانشور می‌گوید:

- از روزگار سیلی خورده‌ام.

و مرگ عزیزان را می‌شمارد: پدر، مادر، برادر، خواهرزادهٔ چون فرزند، و سر همه، جلال.

- از سیلی خوردن‌ها، طور به طور شده‌ام.

آیا مرگ تنها در جسم ظهور می‌کند؟ یا این کوبیدن بر طبلی بزرگ میان‌سازهاست که ادراک را به جستجوی سریع آوای زمینه وا می‌دارد؟ مرگ برای همه اخطاری است، اما بازماندها این اخطار را یکسان دریافت نمی‌دارند. جلال دارای هستی استثنایی است و مرگ استثنایی. سیمین با گیرنده‌های اسرارآمیزی این مرگ را در «سووشون» پیشگویی می‌کند. حرمان و تعالی در مرگ یوسف زیبا و غرورآمیز است و این اوج پایان ایده‌آلیسم نویسنده است.

چگونه می‌میرند قهرمانان، «آنان به چرامرگی خویش آگاهانند.»

انگار شیپورها می‌دمند و طبلها می‌کوبند، پیکری خونین با عطر صورتی گل محمدی پوشانده می‌شود، شهری مبهوت در سکوتی سرفراز او را بدرقه می‌کند، اینک تاریکی و غربت و بدرقهٔ دلهایی که مالامال از مهر و غبطه است، به‌سوی ابدیتی پر جلال رفتن...

هنوز راهی دراز باید طی شود تا سیمین دانشور به «حسین نوریان» برسد و مقتداهای سرگردانی چون سلیم فرخی یا مراد پاکدل. در «سووشون» قهرمانان، دوسوی یک مرز مشخص ایستاده‌اند، استعمارگران، نوکران و چاکران و جیره‌خواران و ...

سوی دیگر، قهرمانان، شجاع و مطمئن به قصد و مرگی در روشنایی. راهی دراز باید طی شود، تا نویسنده، مرز را برچیند، و قومی را نشان کند که از حلب برمی‌خیزند، حاج معصومه با گردن‌بند کهربای روسی نیز، میان آنهاست. مردمی حقیر، حقارت تاریخی یافته، در اسارت بی‌خبری، بی‌خبری و عشق به‌بی‌خبری و وابسته به‌بی‌خبری و شاد در بی‌خبری. قهرمان «هستی» است که با وبال‌گردن میراث و تربیت و ضعفهای زنانه‌اش، سیاسی نیست، استعداد ادراک سیاسی هم در او نیست و کشیده می‌شود به جزر و مدی که شبه سیاسی است. فانتزی سیاسی است.

محدودیت و قالبی کردن «ایسم»ها، به کار آثار واقعی نمی‌خورد. گذر از طرحهای رمانتیست - امپرسیونیستی خشنود کننده «سووشون»، تابلوهای مونه و رنوار و کمی ونگوگ؟. با طنز ظریفش، و رسیدن به امپرسیون - اکسپرسیونیسم جان‌شکاف پس از جنگ جهانی: اتورنک و ادوار مونش - نه اکسپرسیونیسم آلمان، چرا که سیمین دانشور سخت «خدایی» است - کار، کدام سیلی است؟ روزگاری که «مهر را به مسلخ می‌کشند.»

«سووشون» پرسشی مطرح نمی‌کند. زنجیرهٔ حوادث، به صورتی منطقی، در انسجامی که ذهن نویسنده بر محور اسطورهٔ سیاوش به آن می‌دهد، پیش می‌رود و اتکاء به کلیتی در وجدان جمع دارد. وجدان جمع در میراثی ناگزیر، برغم شیرین مرگ سیاوشان، خود را می‌جوید، پاسخی می‌جوید، شاید «حال» می‌کند.

«جزیرهٔ سرگردانی» در مسیر یک جابجایی سهمگین قرار دارد و به استقراء می‌رود. قهرمانان جزیی‌اند، حوادث نیز. نمی‌دانم در مجلد دیگر چه پیش می‌آید، اما کتاب اول، مقدمه می‌چیند. پرسشهایی مطرح می‌کند، که زمان پاسخگوی آن است. پرسشهایی هم از جانب مخاطب مطرح می‌شود، این تعلیق دیالکتیکی، خوانندهٔ «سووشون» را ناخشنود میکند. در آن اثر تکلیف همه چیز روشن است، این یکی دنیای سرگردانی است. آدمها، مرز ندارند. سلیم فرخی را با مراد پاکدل بسنجید، این سنجش چندان سخت نیست، اما ممکن است در اوبرگه‌هایی از «مردان» بیابیم، «مردان» بسیار ممکن و شایع است و مهم‌تر از این که منطقی است. منطق او طبیعی است، شاد و خوشبخت در بی‌خبری و از این راه ظلمی که نه‌الطفی به دیگران می‌کند. «عشرت» شبیه به او و به «توران‌جان» است که این بار به جای «خانم فاطمه» «سووشون» نشسته، طبیعی؟ عادی؟ و تهی از جلال رعب‌انگیز خانم فاطمه. به آسانی سدّ توبه را می‌شکند، و عروس خاطی را پناه می‌دهد که هیچ، بساط سوگواری پسر ناکام را برمی‌چیند. اگر آنطور که خانم دانشور می‌گوید:

- او به غم پسرش بند شده است، تا از تنهائی بگریزد، برای استدلال کافی باشد، مثل همه، مقاصدی شخصی، رابطه او و دیگران را می‌سازد، پس تفاوتی میان حسین نوریان شهید و مامان عشی عشرت‌طلب نیست.

طراحی تند آدمهای عادی خطری است در کار نویسندگی. سیمین دانشور، این خطر را به یاری روند موزون حوادث و تعادل شخصیت‌ها از سر گذرانده و بی‌شک سالها پیش از این به اهمیت ترسیم آدمها و وقایع طبیعی و عادی پی برده است. تصویر جماعت را نگاه کنید، چند بار، آدمهای عادی را در گردهم‌آییها در برلن هنگام سخنرانی هیتلر. آنها که بی‌شک برای ترجمهٔ گوته از شعر حافظ اشک ریخته بودند... آیا او، به عدم حضور قهرمانانی مورد پسند همه با قصد آزمون توانایی خودش فکر کرده است؟

به خطر جابجایی یک مرکز نوستالژیک، باغ زری، با خانه‌های در حال ویرانی در شهر مهیب تهران؟

قهرمانان سرگردانی، سوار تاکسی می‌شوند، به بولینگ و سونا و سلمانی فرهاد می‌روند و سریال تلویزیونی روزهای جـ.. را تماشا می‌کنند. رویاندن باغی از سنگ. «گروتسک» قوام یافتهٔ «جزیرهٔ سرگردانی» است. «سیمین دانشور» ده سال فرصت داشته تا از بام خانه‌ای در بلندیهای دامنهٔ البرز، در کنار خریشته و دودکش آجری سرخی که جلال خود چیده بود، بایستد و دست و پا زدنهای مذبوحانه را تماشا کند، برای مقاصدی که بی‌گذر زمان هم بس حقیر است. اوج ادراک تلخی این حقارت، شوخی طنز است، مفیدترین مکانیسم در مقابله با ناخواستها. «گروتسک» در ترسیم تند و لحظه‌ای شخصیت‌های خیالی و «گروتسک» در سرنوشتهای واقعی.

آیا بیان زندگی به این کوتاهی، در رنجها و اسارتهایش به گروتسک نزدیکتر از هر لحنی نیست؟ ○

علیرضا سیف‌الدینی

هستی، «هست» نیست!

□ پیش از پرداختن به چند و چون حوادثِ (داستانی) متعددِ رمان «جزیرهٔ سرگردانی» ذکر یک نکته نه‌تنها خالی از فایده نیست، که ضروری است: نوشتن مطلب در مورد این رمان، با توجه به تاریخ سیاسی - فرهنگی معاصر کشورمان، چندان هم سهل و ساده نخواهد بود. به عبارت اندکی دقیق‌تر، در خلق آثاری از این دست، که ارتباط تنگاتنگی با واقعیتهای بیرونی و عینی جامعه دارند، همواره باید راه و سیاقی را برگزید که تنها ردِ پای محو و کم‌رنگی از تاریخ را در خود و با خود داشته باشد. خلق چنین آثاری، به لحاظ ادبی، خطری بزرگ برای نویسندهٔ رمان می‌تواند به حساب بیاید. چرا که عدم تعادل میان «تاریخ» و «شکل هنری قصه» و سنگینی مورد اوّلی بر دوّمی همواره به عواقب نامطلوبی می‌انجامد.

در «جزیرهٔ سرگردانی» نیز اغلب از حوادثی بحث می‌شود که پیش از آن در تاریخ سیاسی، اجتماعی و فرهنگی معاصر کشور ما، عملاً رخ داده و ثبت شده و بخش اعظم این رمان نیز نشانگر پاره‌ای از صفحه‌های ورق خوردهٔ موارد ذکر شده است. امّا بحث بر سر این است که همین «تاریخ» به چه شکلی می‌تواند در کنار خود نقطهٔ عطفی برای ایجاد یک قصّهٔ مستقل باشد؟ آیا نویسنده از عهدهٔ چنین کاری برآمده است؟

نویسنده، موضوعاتی را طرح می‌کند و از طریق آدمهای قصهٔ خود نتایجی را به دست می‌دهد. حاصل این بحثها و یا، به‌طور کلی، ماجرا و سرگذشت شخصیت اصلی قصه یعنی «هستی» دور از باور ما نیست، ولیکن مانند هر قصّهٔ دیگری باید بررسی و تحلیل بیطرفانه‌ای را طلب کند.

وقتی صحبت از موضوعهای طرح شده توسط نویسنده به میان می‌آید، به این معنا نیست که این موضوعها، تنها ساخته و پرداختهٔ ذهن و تخیّل خود نویسنده است؛ چراکه بخش اعظم موضوعهای طرح شده در رمان در خارج از حوزهٔ تخیّل این رمان به شکل نهایی خود رسیده است. نویسنده گویی برای نوشتن یا انتقال بخشهای مربوط به «تاریخ» رمان راهی نداشته جز آن‌که همانند آینه، وقایع عینی و ملموس گذشته را دقیقاً به همان شکل پیشین خود در اثرش بازتاب دهد. اما آنچه که باید روشن شود، این است که نویسنده تا چه مقدار توانسته آن محتوای روابط اجتماعی، سیاسی و تاریخی عصر جاری در قصّهٔ خود را در بافت درونی یا زیرساخت ذهنش جلب و جذب بکند؟ و این رسوبات ذهنی به چه نحو و شکلی از خلال زبانْ به طرف تشکیلِ مشکلِ نهایی (فرم و ساختار) حرکت کرده است؟

برای پاسخ گفتن به این سؤالات به ناچار باید به متن مراجعت کرد و آن را از درون کاوید.

□

قصّه، قصّهٔ دختری است به اسم «هستی». او در یک خانوادهٔ متوسط به دنیا آمده و به همراه برادرش، شاهین، در کنار مادربزرگش زندگی می‌کند. پدر «هستی»، حسینِ نوریان، از یاران و هواداران دکتر «مصدق» بوده و جان خود را در راه حفظ و حراست از جانِ «مصدق» از دست داده. مادر «هستی»، ماما‌ن عشی، پس از مرگ شوهر خود، فرزندانش را رها کرده و با مرد پولداری به اسم احمد گنجور ازدواج کرده. «هستی» بزرگ می‌شود و به دانشگاه راه می‌یابد و در آنجا با پسری به اسم «مراد» آشنا می‌شود. «مراد» درگیر مسایل سیاسی است و افکار و مبارزاتش مانع ازدواج او با «هستی» است. «هستی» هرچه اصرار و پافشاری می‌کند «مراد» پاپیش نمی‌گذارد و طفره می‌رود. تا این که سروکلهٔ مرد جوان دیگری به اسم «سلیم» پیدا می‌شود. «سلیم» برخلاف «مراد» یک آدم مذهبی و فرزند یک خانوادهٔ متموّل است. خانم فرخی، مادر «سلیم»، «هستی» را برای پسرش درنظر می‌گیرد. امّا «هستی» همچنان به «مراد» می‌اندیشد و از همان ابتدا با اشخاصی نشست و برخاست می‌کند که عقایدشان درست نقطهٔ مقابل عقاید «مراد» است. آنها افراد بورژوایی هستند که به پوچی رسیده‌اند و این پوچی بیشتر به معنای ابتذال است:

هستی نمی‌دانست چرا به هوسها و نقشه‌هاي مادرش تن می‌دهد؟ نمی‌دانست چرا وابستگی او و برادرش شاهین به ماما‌ن عشی بی‌حد و حصر است؟ آیا جذابیت او می‌فریفتشان؟ آیا هستی در ته دل، جهانی را که مادرش در آن می‌زیست، ترجیح می‌داد؟ آیا دنیای مادرش درهایی را به روی او می‌گشود که در زندگی او با مادربزرگ، امکان دسترسی وگشایش چنان درهایی نبود؟ اما هستی که درها و آدمهای پشت آن درها را گروه بورژوای مصرف کنندهٔ توخالی می‌دانست و «مراد» هم که صفتهای بی‌شمار دیگری برای آن موصوف قطار می‌کرد. «مراد» بارها به او گفته بود، اگرمی‌خواهی اصالت داشته باشی، باید به مادرت پشت کنی و از آن طبقهٔ ابله دربیایی. خود «مراد» هم قصد داشت خانهٔ پدری را ترک بکند.

(ص ۱۷)

بخش فوق، کلیدی است برای فهم شخصیت اصلی رمان یعنی «هستی نوریان». «هستی نمی‌دانست چرا به هوسها و نقشه‌های مادرش تن می‌دهد؟» و «مراد بارها به اوگفته بود، اگر می‌خواهی اصالت داشته باشی باید به مادرت پشت کنی...» اگر روی این جمله دقیق شویم، می‌بینیم علت این که «هستی» نمی‌داند چرا بی‌اختیار به طرف مادرش کشیده می‌شود، ناشی از عدم درک و شناخت او از «اصالت»ی است که مراد «هستی» را به داشتن آن دعوت می‌کند. امّا این «اصالت» چیست؟ آیا پشت کردن «هستی» به مادر خود یا بیرون آمدن از آن «طبقه ابله» رسیدن به همان «اصالت» است؟ نه. این جزو مراحلی است که به مرتبهٔ اصالت ختم می‌شود. و به اعتقاد «مراد» این آغاز راهی است که «هستی» را به سمت «اصالت» سوق می‌دهد. امّا هستی با اقدام به این عمل، در واقع، به لحاظ درونی از بقیه دور می‌شود و به «مراد» نزدیکتر می‌شود. ولی «مراد» فرصت کافی برای مصاحبت با او را ندارد. «مراد» از ابتدای قصه تا فصل دوازدهم آن، حضور خود را تنها از طریق ذهن «هستی» به خواننده اعلام می‌کند. او، در عین حال، تنها کسی است که در بین آدمهای قصّه بیشترین تلاش را می‌کند. و به همین منظور اغلب در کنار «هستی» نیست. امّا «هستی» وقتی شروع به حرف زدن می‌کند، از جامعه، سیاست، فرهنگ و حتی عشق، در حکم نمایندهٔ «مراد» است. او، «هستی»، مستقل از مرد نیست، «هستی»، در واقع با اتکاء به افکار و طرز تلقی «مراد»، «هست» می‌شود. این «هست» شدن او موقعی اتفاق می‌افتد که در بحث با دیگری است. اما بلافاصله بعد از بحث و گفتگو اینطور به نظر می‌رسد که «هستی»، در حقیقت، افکار «مراد» را بر زبان آورده و از این طریق اعلام حضور کرده است.

«هستی» از بدو آشنایی‌اش با «سلیم»، مدام او را با «مراد» مقایسه می‌کند. و تا جایی که «مراد» در ذهن «هستی» حضور مداوم و برجسته‌ای دارد، این مقایسه‌ها ادامه می‌یابد و به جایی می‌رسد که «سلیم» به‌تدریج نفوذش بیشتر می‌شود.

همان‌طور که پیش از این نیز گفته شد، در چند فصل آغازین رمان تنها به یادی از «مراد» بسنده می‌شود. «مراد» در ذهن «هستی» است، حال آن‌که «سلیم» در ارتباط دائمی

با اوست. «سلیم» بعد از دیدارهای پی‌درپی‌اش با «هستی» می‌بیند دختری که عاشقش شده، عقاید به تمامی متفاوتی دارد. و در جایی از کتاب در مورد او می‌گوید:

دختری که عاشقش شده‌ام هزار و یک عیب شرعی و عرفی دارد. از نظر عقیدتی هم درست نقطهٔ مقابل من است. خوشگل هم نیست، سنش هم زیاد است. ضمناً عاشق مرد دیگری هم هست.

(ص ۱۶۰)

درواقع این خود «هستی» نیست که به نظر «سلیم» هزار و یک عیب شرعی و عرفی دارد، بلکه اختلافی است میان عقاید «سلیم» و «مراد»، که توسط «هستی» بروز می‌کند. گویی هستی، «هست» نیست.

به‌دنبال این، هستی به دلیل عدم دسترسی به «مراد» راهی جز پناه بردن به «سلیم» نمی‌یابد و در آن حیص و بیص «سلیم» در نظرش برجسته و برجسته‌تر می‌گردد تا این که عاقبت تن به ازدواج با او می‌دهد. «مراد» می‌رود و «هستی» از آنِ «سلیم» می‌شود:

چشم مراد که به هستی افتاد گفت: مادرت سر ترا هم از راه به در برد؟ برای کی خودت را اینطور ساخته‌ای؟ روسری... عینک...

(ص ۳۱۶)

... مراد که رفت، سلیم و هستی آدم و حوّاهای زمانه با اعجاب بهم نگریستند. در سرندیپ نبودند. در جزیرهٔ سرگردانی هم نبودند. در حوضخانهٔ مقر سلیم بودند....

(ص ۳۲۵)

محور و موضوع اصلی رمان، به‌ظاهر، ماجرای عشقی «هستی» با «مراد» و «سلیم» است. اما این ماجرای عشقی و روابط عاشقانه دو جوان به هیچ‌وجه نمی‌تواند موضوع جدی و جدیدی برای یک رمان امروزی محسوب گردد. و در عین حال غیرمنصفانه خواهد بود اگر دربارهٔ انتخاب نویسندهٔ مجّرب آن چنین رأی و نظر صریح و آشکاری ارائه داد. ولی اگر، تنها، طرح این ماجرای عشقی مورد نظر نویسندهٔ آن نیست، پس چیست؟ به‌نظر راقم این سطور، قصد نویسنده، به‌طور کلی، رفع پاره‌ای از سوءتفاهم‌هایی است که در جامعه نسبت به بعضی از مسایل وجود داشته و دارد. در عین حال بخشی از آن مربوط به خاطرات نویسنده و در نهایت شرکت دادن خود به عنوان یکی از شخصیتهای کتابش است؛ که می‌توان از این حیث آن را یک «اتوبیوگرافی» نیز نامید. همچنان که ما در صفحهٔ ۵۷ می‌خوانیم:

هستی می‌نشیند و می‌گوید: و هر کس با شما دمخور می‌شود فوراً متوجه سادگیتان می‌شود.

– یعنی خریت را در پیشانیم می‌خواند.

– و شما تن به استثمار طرف می‌دهید.

– یعنی می‌گذارم سوارم بشوند.

سیمین می‌خندد و می‌افزاید: ترا خودم ساخته‌ام و حالا جلوم درمیایی؟

هستی آرام شده، می‌گوید: مرا پدر و مادرم ساخته‌اند که هیچ کدامشان را نداشته‌ام.

سیمین می‌گوید: مقصودم به کلی چیز دیگری بود.

«هستی» را خود خانم سیمین دانشور ساخته است اما از آنجایی که «هستی» در افکار و باورهای خود دچار یک تردید و آشفتگی است، شخصیت مستقلی نمی‌تواند به حساب بیاید چرا که در جریان حوادث رمان، ابتدا با تکیه بر «مراد» پیش می‌رود و بعد برای ادامهٔ زندگی و حیات خود به «سلیم» متوسل می‌شود. امّا برای آن که این موضوع واقعیت داشته باشد و «هستی» یک شخصیت واقعی پیدا بکند باید علاوه بر این که قصه عشقی خود را زندگی می‌کند پای مسایل دیگری نیز به میان بیاید تا «هستی» و ماجرای او دلایل لازم و کافی خود را کسب کند. و در اینجا چیزی که مهم است، این است که «هستی» با چه انگیزه‌ای از «مراد» به «سلیم» می‌رسد؟ در اینجا نیز باید به صفحه ۱۷ برگردیم و علت و ریشهٔ این انتخاب را در لابلای مفاهیم جملاتی که از درون «هستی» حکایت می‌کند، پیدا کنیم: مادر «هستی»، مامان عشی، شوهر مبارزی داشته که در راه حراست از جان یک رهبر ملی جان باخته. بعد مامان عشی با یک مرد پولدار ازدواج کرده است اینجا «هستی» نیز درست در موقعیت مادرش قرار می‌گیرد. او قبل از آن که اشتباه مادرش را تکرار کند، «مراد» را به نفع «سلیم» رها می‌کند. «هستی»، در واقع به تعریف جامعه یک دختر غیرعادی نیست؛ سیاسی نیست، هنرمند نیست، او اینها را برای رسیدن به آرزوهایش دستمایهٔ خودش قرار می‌دهد و بی‌آن که از درون متحول شود و به استقلال برسد تنها دلش می‌خواهد آدم‌های برجسته را ستایش کند. از این‌رو او می‌داند چرا به هوسها و نقشه‌های مادرش تن می‌دهد. برای همین یکبار دربارهٔ «مراد» می‌گوید: «او تنها مردیست که می‌دانم مرا استثمار نمی‌کند. به من امکان می‌دهد که زن نوی که می‌خواهم، بشوم.» و باری در مورد سلیم چنین می‌گوید: «... از حالا هر شعری را برای تو می‌گویم. تو شعر من، تنها مایهٔ دلخوشی من در این دنیایی.» □

در این رمان به‌نظر می‌رسد که در بین آدمهای قصه توزیع عادلانه افکار به نحو مطلوب انجام نگرفته است. به عبارت دیگر نفوذ و تأثیر تاریخ بر ذهن نویسنده تنها به بازگویی مسایلی محدود می‌شود که برای خود نویسنده از اهمیت فراوانی برخوردار است. به همین جهت به جای این‌که آدمهای قصه در برابر هجوم عناصر تاریخ، زندگی مستقلی داشته باشند و یا حتی زندگی مستقل خود را بر هجوم عناصر تاریخ تحمیل کنند، در واقع این نفوذ و تأثیر شدید تاریخ است که از آن آدمها فقط به عنوان ابزار و وسیله‌ای برای احیای دوبارهٔ خود استفاده می‌کند. از این‌رو حتا در مواردی که ذکر تاریخ خود قصهٔ ضروری به‌نظر می‌رسد، به‌جای تاریخ قصه، تاریخی بیرون از حوزهٔ رمان وارد جریان قصه می‌شود و روال طبیعی و منطقی آن‌را به هم می‌زند. داستان، موقعی که در معرض هجوم واقعیت بیرون قرار می‌گیرد و به توسط آن به حرکت واداشته می‌شود، قبل از حرکت چفت و بست آن به نحو مطلوب صورت نمی‌گیرد. به‌دلیل این‌که جنس واقعیت یا تاریخ بیرونی با جنس تاریخ خود قصه و فضای جاری آن یکی نیست. و باید پیش از ورود تاریخ به درون قصه آن را از صافی مکانیسم ادبی گذراند. در غیر اینصورت این ترکیبها، ترکیبهای مکانیستی از آب درخواهند آمد. و هیچ چفت و بستی صورت نخواهد گرفت؛ چه صوری و چه در بافت درونی اثر... و مشکل عمده‌ای که بر سراسر این قصهٔ بلند حاکم است، این است که به لحاظ اجرای ادبی در فقر است.

به نمونه‌هایی از ترکیبها توجه کنید:

تصویر جلال آل‌احمد روی دیوار مجاور بود. سلیم نگاهی سرسری به آن انداخت و گفت: این عکس جلال را دیده‌ام. هستی گفت: آخرین عکس جلال است. مهندس منجمی در آلونک جلال در اسالم گرفته.

سلیم نشست و هستی حضور نگاه سلیم را در چشمهای خود پذیرا شد. آن چشمها چه رازی داشتند؟ چه نامی؟ چه صفتی؟ چه مغناطیس؟ آهن‌ربا؟ دریچه‌ای به قلب ناشناخته؟ آن چشمها هستی را به دریا، نه، به اقیانوس آرام می‌کشاندند...

... سلیم می‌گفت: آنتنهای قوی ملکی پیش از همه، کل نظام شوروی را مورد تردید قرار داد و دیکتاتوری پرولتاریا را...

(ص ۲۸)

هستی دهن کجی کرد: به جلال آل‌احمد بی‌حد علاقمند بودم و هستم. مردی بود که طیف داشت، چطوری بگویم هاله...

(ص ۳۲)

شاهین می‌گفت: آقای فرخی، اینطور که پیداست شما پیرو دکتر علی شریعتی هستید.

سلیم گفت: نه، من جلال آل‌احمد را ترجیح می‌دهم.

(ص ۷۶)

بیژن گفت: حرفهای جلال آل‌احمد را می‌زنی.

هستی پرسید: مگر تو کتابهای آل‌احمد را خوانده‌ای؟

بیژن گفت: پدرم همه جور کتاب برایم می‌فرستاد...

(ص ۱۲۰)

و نمونه‌های دیگر...

در این رمان گویی اطلاعات آدمهای قصه دربارهٔ آقای جلال آل‌احمد وکلاً چند مرد سیاسی، کم و بیش به اندازهٔ اطلاعات خود خانم سیمین دانشور است. امّا به‌رغم سعی نویسنده که خواسته تا از شخصیتی که در حافظه و یا آدمهای قصه‌اش حضوری برجسته و شایسته دارد، یک چهرهٔ ملی بپردازد، این چهره همچنان به حالت پیشین خود باقی مانده است. و با وجود این همه احساسات و عواطف است که «هستی»، هست نمی‌شود. کتاب تنها در فصلهای دوازدهم و هیجدهم تکان خوبی می‌خورد، امّا... «سروشون» حال و هوای دیگری داشت... و ای کاش این رمان در زمان انتشار رمان «آواز کشتگان» دکتر براهنی، منتشر می‌شد.

با این همه، دستتان درد نکند مادر من. که نشسته‌اید و نوشته‌اید و نوشته‌اید. زنده باشید. ○

۲۳/ آذر/ ۷۲ - تبریز

مریم حسین‌زاده

چهار زن

برداشتی از سووشون و جزیرهٔ سرگردانی



زری گفت: به نظر تو چرا من می‌ترسم؟

هستی گفت: برای این‌که سایه‌ات بلند است. وقتی سایه‌ات کوتاه شد، و با تو یکی شد دیگر نمی‌ترسی.

زری خاموش ماند، و خودش را در آینه برانداز کرد. پوستش شفاف شده بود. خون زیر پوستش جریان آرامی داشت. سرش را با تمام دردی که داشت روی گردنش با تناسب و زیبا نگاه داشته بود. با لباس سیاه و چسبان و بچه‌ای که توی شکمش بود، به نظر خودش ابهتی پیدا کرده بود. اندیشید: نه این ترس نیست. پس چیست؟

همیشه دلش می‌خواست حرفش را بزند و هیچ‌چیز و هیچ‌کس مانعش نشود. حالا در حضور آینه و کنار هستی می‌توانست واقعیت خود را بهتر بشناسد. پس بی‌مقدمه از هستی پرسید: سایهٔ تو چی؟ بلند است یا کوتاه؟

هستی درحالی‌که می‌خندید و چشمهای سیاهش موج برمی‌داشت گفت:

من سایه ندارم. و اندیشید: چرا؟ راستی چرا سایه ندارم؟

زری در ذهنش گذشت که شاعری **زن** را به درخت زیبا و بی‌سایه تشبیه کرده است. و اندیشید: من سایه دارم چون هستم. و واقعیم. این نشانهٔ بودن من است. و این طفل که به نافم گره خورده مرا کامل‌تر می‌کند.

در آینه نگریست. هستی را دید که روی تخت نشسته، شاید هم دراز کشیده بود. نتوانست تشخیص بدهد. شاید به این دلیل که تن هستی محو بود، و فقط سر داشت با دو چشم سیاه، و لبانی که گوشه‌هایش می‌لرزید.

لبان هستی دوباره لرزید: زری! فکر می‌کنی چرا من سایه ندارم؟. من از هیچ چیز نمی‌ترسم. همیشه حرفم را می‌زنم. ولی باز سرگردانم. سلیم می‌گوید «این سرگردانی عارفانه است»[1].

زری خندید و از ذهنش گذشت: حالا می‌فهمم که چرا هستی سایه ندارد. چون عینیت ندارد و ذهنی است.

می‌خواست هرچه را که از ذهنش گذشته بود به او بگوید. اما فکر کرد نکند دخترک را آزرده کند، و آرامشش را برهم زند. یکباره گفت: نه این ترس نیست بلکه روح سرگردان من است که می‌خواهد آرام باشد و آرام بماند. برخلاف پلشتی‌های زندگی که می‌خواهند بر من چیره شوند و ناآرامم کنند. من مبارزه می‌کنم. روح من مبارزه می‌کند. من نه ترسویم، نه محافظه‌کارم. یوسف گفته بود که تو آنقدر نرمی که هرکس هرطور دلش بخواهد، تو را شکل می‌دهد.

هستی هاج و واج مانده بود. نالید: من هم نرم شده‌ام اما نه در تجربه‌های دردآلود زندگی، بلکه در عشق. گوش کن صدای طنبور می‌آید، و من خود را در خلاء احساس می‌کنم. می‌توانم پرواز کنم. به هر کجا که بخواهم می‌روم. بدنم نرم است. تمام حجم مغزم مایع سیالی است که روان می‌شود. مرا نگاه کن.

زری از درون آینه هستی را دید که در فضای اتاق معلق است. دو چشم سیاه‌مانند دو بته جقه که به هر سو می‌چرخند. بعد به شکم خود نگاه کرد، که با آن سنگینی هرگز نمی‌توانست از زمین جدا شود. نام زمین دلش را فشرد، و خون در رگهایش داغ داغ حرکت کرد. عجیب بود. این حالت فقط در رابطهٔ عاشقانه‌اش با یوسف به او دست

می‌داد. اندیشید: باید این نام مثل عشق مقدس باشد. و زمزمه کرد: زمین... و خیلی بلند گفت:

هستی! من زمینی هستم. من می‌ترسم، مبارزه می‌کنم. شک می‌کنم با همه چیز کشتی می‌گیرم، با روحم، با افکارم، با جسمم، با فرزندانم، با مردمم، و با اندیشه‌های شوهرم یوسف. حالا می‌فهمم که این نرمش چیز بدی هم نبوده. اگر درست حرکت کنم... این را باید همان شب می‌فهمیدم نه حالا.

لبهای هستی در فضا لرزید: کدام شب؟

همان شب که یوسف به من «سیلی زد» و گفت «که در غیاب او فقط یک مترسک سر خرمنم» و من گفتم «ترسیده بودم» ترس از دست دادن خانواده‌ام را داشتم. و او گفت «وقتی نرم شدی همه ترا خم می‌کنند»

و من گفتم: «تو شجاعت مرا از من گرفته‌ای. آنقدر با تو مدارا کرده‌ام که دیگر مدارا عادتم شده». او خشمگین فریاد زد: «تو از روی غریزه، نمایشی به اسم شجاعت داده‌ای. غریزهٔ خامِ تصفیه نشده» من باید می‌گفتم من مبارزه می‌کنم. همین‌طور که تا به حال کرده‌ام تا غریزه‌ام به عقل و معرفت تبدیل شود. و این درست‌ترین راه حرکت من بود. باید می‌گفتم کارهای تو شجاعت نیست. بلکه وظیفهٔ هر انسان است. اما به خاطر کمبود انسانِ آزاده کارهایت شجاعانه است. و این تنهایی همیشه درد من هم بوده. و تا سرگردانی تو (رو کرد به هستی) ادامه پیدا کرده است. من باید همین‌طور هر حرفی داشتم می‌زدم. و از همین راه به یوسف نزدیک می‌شدم. آنقدر نزدیک می‌شدم که تنهایی او و من یکی می‌شد. ولی من این کار را نکردم. مثل بیشتر زنها ول کردم. با خودم گفتم: «اگر کمی دیگر کِشش بدهم یک دعوای درست و حسابی در پیش خواهم داشت.»

زری زد زیر گریه. مدتها بود هستی پایین آمده بود، چشمهایش چون دو گوی سرگردان رنگ به رنگ می‌شد. لبهایش به خنده گشوده شد. آهسته گفت: منظورت را می‌فهمم. تو درست می‌گویی، هنوز هم دیر نشده. می‌توانی هرکاری که می‌خواهی بکنی و شکل دلخواهت را بیابی. و چشمهایش را با درد روی هم گذاشت.

زری ادامه داد: می‌دانی هستی! آن شب که یوسف را کشتند من هم مانند تو مزهٔ تعلیق را چشیدم. چون جسمی سیال روان شدم در تمام خاطراتم. تابی بود بین کابوس و رؤیا. زمان را از همه چیز گرفته بودند. هرجا می‌خواستم می‌رفتم. و هرکه را می‌خواستم می‌دیدم. به تمام جهان و آینده و گذشته سفر کردم. رنج کشیدم. درد داشتم. زخم خوردم. زخم زدم. دوباره آفریده شدم. خود را زایاندم. آبدیده شدم. برخاستم تا عصیان کنم. و این تازه آغاز راه بود. ابتدای زندگی واقعی من بود. اما افسوس که ادامه نیافت. راهم قطع شد. زندگی داستانی‌ام متأسفانه همین جا به پایان رسید.

هستی با خود گفت: اگر او ادامه پیدا می‌کرد دیگر بودن من مفهومی نداشت.

حالا هستی چشمهایش را باز کرده بود. تا هرچه را در دل داشت برای زری بگوید: می‌خواستم از همه‌چیز فرار کنم. از واقعیات تلخ و کسل‌کننده. از مراد که با سیاست ازدواج کرده بود و پایان کارش معلوم بود. از مادرم که به قول خودش می‌خواست «سد جنسیت را بشکند» آن هم با «مردان خان» مرد را لاابالی و نوکر مآب. از مادربزرگم که معصومانه رؤیای مرگ پسرش را روز و شب پر و بال می‌داد. از «شاهین» که خودش چیزی نداشت و فقط ادای این و آن را در می‌آورد. از خودم که سرگردان در رأس مثلث عشق نشسته بودم. ازیک طرف «مراد» بود که تا گلو در سیاست غرق شده بود. و از یک طرف «سلیم» پیدا شد. زندگی روزمرهٔ اداره و خانه داشت مرا می‌پوساند. به سلیم پناه بردم. او می‌گفت: «من به مبارزهٔ مسلحانه اعتقاد ندارم، امکان دمکراسی را از بین می‌برد» او از «مهدویت انقلابی» سخن می‌گفت. راستش «من هم مثل همهٔ زنها به یک کانون گرم و چند تا بچه احتیاج داشتم» سنّم بالا رفته بود. می‌خواستم سر و سامانی بگیرم. به مراد گفتم: «اگر تو نخواهی پدر بچه‌های من باشی ناچارم تن به ازدواج خواستگاری دیگر بدهم» مراد می‌گفت: «خیال کن ازدواج کرده‌ایم. ما که از هر زن و شوهری به هم نزدیک‌تریم.» می‌دانی زری! سلیم آرامم می‌کرد. می‌گفت: «حیرانی تو عارفانه است.»

زری لبخند می‌زند و می‌گوید: پس تو قبل از این سابقه داشته‌ای.

هستی می‌گوید: منظورت ترس است؟ و آهسته ادامه می‌دهد: گاهی فکر می‌کردم، بی‌نیازم. «قلبم راضی به اسارت شوهر نبود.» همیشه با خود می‌گفتم «مگر حتماً باید شوهر کنی» وگاه می‌گفتم «تعالی». ای کاش به قول تو و سیمین «دنیا دست زنها بود. زنها که زاییده‌اند، یعنی خلق کرده‌اند و قدر مخلوق خودشان را می‌دانند. شاید مردها چون هیچ وقت عملاً خالق نبوده‌اند آنقدر خودشان را به آب و آتش می‌زنند تا چیزی بیافرینند.»

زری می‌گوید: معلوم نیست ما با این حرفها می‌خواهیم از مردها طرفداری کنیم یا از زنها. معنی این حرفها این است که زنها به طور طبیعی زایمان می‌کنند. اما مردها مجبورند خودشان را به آب و آتش بزنند تا خلق کنند. پس معلوم است که هر دو می‌توانند خلاق باشند. منتهی این دو قدرت خلاقه با هم فرق می‌کنند. به گمانم زن و مرد چه بزایند چه نزایند باید خلق کنند. باید به قول سیمین «درخت بیداری و روشنگری باشند.» چون قبل از مرد و زن بودن انسانند.

هستی گفت یادم می‌آید روزی شاگردی سر کلاس سیمین از او پرسید: «شما مسئله‌ای به نام زن هرگز نداشته‌اید؟» و سیمین گفته بود. خودم تلاش می‌کنم کمتر داشته باشم. تو هم تلاش خودت را بکن»

زری گفت: این‌طور نیست که بخشی از زندگی به مرد تعلق داشته باشد و بخش دیگر به زن. کل حیات و مبارزه برای حفظ و اعتلای آن به زن و مرد مربوط می‌شود. هیچ کدام عرصهٔ خاص و مشخصی ندارند.

هستی می‌گوید: اما سلیم «مخالف کارکردن زن است» می‌گوید: «نمی‌خواهم زنم هم در خانه کار کند و هم در اداره».

زری گفت: «سلیم، از آن دسته مردهاست که حیات را هم زنانه مردانه کرده‌اند.»

هستی ادامه داد: سلیم می‌گوید: «اندر هستی عارف را شک صورت نگیرد، و اندر چگونگی وی عقل را مجال نباشد».

مراد می‌گوید: «اگر آدم به چنین حالتی برسد در مرز جنون است» و من می‌گویم: «درست نفهمیدم. اینها از سر من زیاد است.»

زری گفت: سعی کن بفهمی. این خیلی مهم است.

هستی ادامه می‌دهد: «سلیم عقیده دارد که ما خیال می‌کنیم مفاهیم را منتقل می‌کنیم ولی نمی‌توانیم.»

مراد می‌گوید: «پس چرا می‌نویسید؟» سلیم می‌گوید: «در برابر کلمات و جملات حالاتی دست می‌دهد. مسئله مهم حال است نه قال، حالی که قابل انطباق با واژگان نیست.»

هستی ادامه داد در این حال بودیم که «صدای طنبور درویش مفتون بلند شد» «سلیم چشمها را بسته بود و به راست و به چپ تکان می‌خورد. ناگهان احساس کردم من هم خودم را دارم تکان تکان می‌دهم به راست و به چپ» درست مثل سلیم. به سلیم گفتم: «اینها آدم را در هوا می‌چرخانند و رها می‌کنند. تا جایی فرود بیاید. تا شاید جرقه‌ای در ذهنش بزند.» و معصومانه سئوال کرد: به نظر تو اینطور نیست زری؟!

زری همین‌طور که در برابر آینه ایستاده بود. دست برد و لباس سیاه را که حالا خیلی تنگ‌تر شده بود، و شکمش را می‌آزرد از بالا تا پایین پاره کرد. لباس پایین پاهایش به زمین افتاد. حالا برهنه با شکمی برآمده ایستاده بود. لاغر و سپید با موهای افشان بر پشت گردنش. به اسب لاغر و بارداری می‌مانست که دستهایش را بالا گرفته و راست ایستاده باشد.

حالا هستی کنار زری مقابل آینه ایستاده بود. آهسته دست بر تن لاغر و سپید زری گذاشت و با هراس گفت: نمی‌توانم لمست کنم. می‌بینمت ولی نمی‌توانم.

زری خندید: گفتم که من ترا به تمامی نمی‌بینم، چون عینیت نداری و تو مرا نمی‌توانی لمس کنی چون من زمینیم.

هر دو خاموش در آینه نگریستند. و با هم یک جمله در ذهنشان گذشت. و هر دو با هم به زبان آوردند: ما هیچ یک کامل نبودیم.

هستی گفت: حس می‌کنم آینهٔ دیگری هم اینجا هست که ما هر سه را می‌بیند. هرسه‌مان در آن دیده می‌شویم.

زری خندید و آهسته گفت: ما دوباره در آینه جاری می‌شویم. هرچه بگذرد کامل‌تر می‌گردیم. ما احتیاج داریم، هرچه بیشتر بیندیشیم، سعی کنیم، راه برویم، همه را در خود بگیریم. و با چشمی نه فقط از روی غریزه که با ادراک به تمامی پدیده‌های هستی بنگریم.

آن روح سرگردانی که ترا برگزیده است، شاید نمی‌خواسته به قدرتهای من واقف شود. و تمام کارآییهای مرا بشناسد.

بغض گلوی زری را گرفت. می‌خواست گریه کند، ولی نکرد. دست برد از کنار آینه شیشهٔ «سبزی را که دری سفید داشت برداشت و بو کرد.» چشم به آینه دوخت. لبخندی زد و خواند:

«کاری کنیم ورنه خجالت برآوریم

روزی که رخت جان به جهان دگر کشیم» ○

---

۱ ـ هرچه درگیومه آمده است، نقل از دوکتاب جزیرهٔ سرگردانی و سووشون است.

محمود معتقدی

تأمّلی در برّه‌های بی‌شبان

«سیمین [دانشور] دلش می‌خواهد ضمن نوشتن یک قصه عاشقانه پر از شادی و امید بمیرد» (ص ۷۳)

تا پیش از رمان «جزیره سرگردانی» هرگاه پرسیده می‌شد که جایگاه خانم دانشور در افق داستان‌نویسی در کجا واقع شده است؟ گفته می‌شد: در مرتبه و موضع «سووشون». البته در این پاسخ علاوه بر کلی‌گویی، نکتهٔ بسیار ظریفی نیز وجود دارد و آن یادآوری این پرسش است که چرا پس از دو دهه که از عمر «سووشون» می‌گذرد، خانم دانشور، تنها به دیدن ماجراها قناعت کرده و چیزی به کارنامه‌اش نیفزوده است؟ اگرچه در نیمهٔ دوم سال ۷۲، سر از جیب تفکر بدر می‌آورد و بار دیگر مقولهٔ عشق و سیاست را در قالب رمانی تازه و پرکشش به مشتاقان ادبیات داستانی عرضه می‌دارد.

«جزیره سرگردانی» به اعتباری می‌تواند محصول سالها چله‌نشینی نویسنده باشد که در آن، سرگذشت و «هستی» نسلی که در دهۀ چهل بالیده و در دهۀ پنجاه به بن‌بست رسیده، به تصویر کشیده شده است. نویسنده برای بازنگری تقابل دیرینهٔ اندیشهٔ «چپ» و «راست» و همچنین برای اثبات حرفهایش از کارکردِ چهره‌های معروف سیاسی و فرهنگی ۵ دهـهٔ اخیر، مدد جسته است. «جزیره سرگردانی» بی‌شک نمادی از یک چرخهٔ بسته سیاسی - اجتماعی است که در آن همهٔ وقایع، با میل و تجربهٔ شخصی نویسنده همراه است. اما تمام بازیگران این میدان. جای اندیشگی خود را دارند و خانم دانشور پس از سالها تامّل، واپسین اندیشه‌های جلال آل‌احمد را در عرصه سیاست و فرهنگ، با نوعی مدرنیته درهم آمیخته و راه نجات را در این دیده که همه چیز در آخرین تحلیل، در «بازگشت به خویشتن خویش» معنا دارد و سیاست همانا آفت نسلهاست!

«جزیره سرگردانی» برآمدی است از اندیشه‌های سیاسی - عاشقانه که جذابیت دراماتیکی آن می‌تواند خواننده را تا مدتها به خود مشغول دارد و هر کسی به راحتی قادر است در پستوهای این قصه، خلوت کند و گذشتهٔ نزدیک این مرز و بوم را به تماشا بنشیند و بار دیگر به مرور نسلی بپردازد که به سادگی در گرداب «سیاست» فرو افتاده و امروزه نیز شاهد دستآوردهای با سبب و یا بی‌سبب خود است!

نویسنده، در این زمان به مصاف واقعیت‌ها نرفته است، بلکه درست به موازات وقایع حرکت کرده و خوانندهٔ غمگین این روزگار را به جایی برده که حدیث کهنهٔ «سرگردانی» در همهٔ ارکان آن موج می‌زند. این همه با زبان و تکنیک به هنگام خانم دانشور زیبا و خواندنی است. اما از منظر کنجکاوی و کنکاش جا دارد به موقعیت تاریخی و کارکرد این رمان نیز توجه‌ای گردد تا دریابیم نویسندهٔ آرمان‌خواه این اثر داستانی، در کجای زمانه‌اش ایستاده است؟

ساختار رمان «جزیره سرگردانی» همانند دایرهٔ بسته‌ای است که در همه حال شیوه روایت در آن بی‌هیچگونه پیچیدگی و در یک خط مستقیم، یکدست و یکسان پیش می‌رود. در کانون این دایره، «هستی نوریان» قرار گرفته و بر حول محور این کانون، شعاع‌هائی با فاصله‌های متفاوت ترسیم شده‌اند که هر کدام به مناسبت‌هائی با کانون دایره یعنی «هستی نوریان» در ارتباط هستند و در مرتبه‌های بعدی هر یک از شعاع‌ها نیز در مقاطعی، در همسایگی و یا در امتداد یکدیگر موقعیت خود را می‌سازند. به عبارت دیگر، گروهی در درون دایرهٔ «هستی» با «هستی نوریان» مرتبط اند، و در موقعیت‌های مختلف توسط نویسنده به صحنه کشیده می‌شوند تا نقش خود را بازی کنند. نویسنده در آراستن چنین ساختاری، زاویه‌های مختلفی را انتخاب کرده و به مقتضای طبیعت

کار، عمده روایت را به سوم شخص واگذار کرده است و تنها در فرصت‌های لازم، واگوئی درونی را به «هستی» و دیگران نیز وانهاده است. همچنین در هر بخش از داستان، نویسنده پاسازهائی را گشوده تا به اختیار رمان، به موقعیت داستان توسع بیشتری بخشیده باشد. که گاه این گشاده‌دستی بر شانه داستان سنگینی کرده و گاه به درازنویسی کشیده شده است.

«هستی نوریان» بازماندهٔ پدری شهید و مادری عیاش در وسط معرکه روشنفکری دههٔ پنجاه ایستاده است و «سلیم فرخی» و «مراد پاکدل» در طرفهای راست و چپ وی واقع شده‌اند و هر کدام سعی دارند جهان‌بینی خاص خود را در قالب تئوریهای رایج زمانه به «هستی نوریان» ارائه دهند، تا بلکه آتش انقلاب تیزتر و تندتر شود!

از سوی دیگر مادر «هستی نوریان» با تازه به دوران رسیده‌ای به نام احمد گنجور ازدواج می‌کند و گنجور با ایجاد ارتباطاتی آنچنانی با امریکائی‌ها، و زد و بند با دولتمردان، به رشد لازم دست می‌یابد و درکنارش «مامان عشی» نیز به اشرافیت مورد علاقه‌اش می‌رسد و «هستی نوریان» در ارتباط با این خانواده مجبور می‌شود خود را با شرایط موجود تطبیق بدهد. از طرف دیگر، توران جان - مادربزرگ - که با «هستی» و «شاهین» زندگی می‌کند، چون تجسم تاریخ روزگارش، شهادت پسر را دستمایه کارش قرار می‌دهد و اینجا و آنجا از نجابت مصدق و شهادت فرزندش افسانه‌ها می‌سازد. گفتنی است که روایت خانم دانشور از زندگی جماعتی که در سالهای دههٔ پنجاه با باورهای خاص می‌زیسته‌اند، در واقع تاملی است بر بُعد اجتماعی و سیاسی روزگار ستم‌شاهی و فسادی که از این رهگذر سراسر جامعهٔ آن روزگار را به کام خود فرو برده بود. خانم دانشور در نشان دادن فضای آن سالها، از یکسو به جریانهای روشنفکری ـ چریکی نظر دارد و از سوی دیگر به ابتذال و انحطاط حکومت. به همین خاطر برای بیرون آمدن از بن‌بست تز «بازگشت» را مطرح می‌کند و شرایط دشوار و ارزشهای حاکم آن روزگار را به زیر سؤال می‌برد. نویسنده در همه جای داستان، به تبلیغ نوعی از «عرفان» می‌پردازد که بیشتر به «مدینه فاضله» شباهت دارد تا به موقعیت درگیر در کشورهای جهان سوم.

لذا می‌بینیم به غیر از «مراد پاکدل» بقیه شخصیت‌های داستان در این راه با نویسنده همراه و هم عقیده‌اند و نویسنده در هر فرصتی که بدست می‌آورد، تلقی خود از «نجات و رستگاری» را مطرح می‌کند و در این راه الگوهائی چون مصدق و خلیل ملکی و آل‌احمد و شریعتی را پررنگ تصویر می‌کند که گویا قرار است همهٔ آدمها با الگوهائی از این دست وارد میدان شوند. نویسنده چهرهٔ «مراد پاکدل» را در لابلای حوادث پنهان می‌کند و حتی عشقش به «هستی» را جدی نمی‌گیرد! و در عوض «سلیم فرخی» را به راحتی به مسیر «هستی» می‌کشاند، چرا که پس از خلیل ملکی و آل‌احمد، شمشیر «چپ» کارآئی خود را از دست داده است! و اینک وقت آن است تا «عرفان» و «مدرنیتهٔ» مهار شده رستگاری انسان اینجا و اکنون را تضمین کنند! برداشت نویسنده آرمانخواهانه و پر از نیک‌خواهی است. اما به راستی در آن روزگار تاریک چه چیزی می‌توانست به نکانهای انسانی کمک کند؟ در «جزیره سرگردانی» گروهی برای تغییر شرایط موجود عمل می‌کنند و گروهی دیگر برای ابقای شرایط حاکم سینه می‌درانند. در این تقابل نویسنده عملکرد گروه اول را مورد حمایت قرار می‌دهد و با تلفیق رومانتیسم و شور انقلابی‌گری در مسیر این گروه، به جدال درونی آنها دامن می‌زند و این وجه در «جزیره سرگردانی» به شکلهای مختلف دیده می‌شود. امّا، گاه می‌بینیم که هویت چهره‌ها دچار افت و خیز می‌گردد و «عمل» از حوزهٔ واقعیت بیرونی دور می‌شود. مثلاً فاصلهٔ رفتاری «هستی» از خود، به مناسبتهای گوناگون، به حدی می‌رسد که خواننده را دچار ناباوری و تردید می‌کند. چنانکه رابطهٔ «هستی» با مادرش پس از آن همه ماجراهای فضاحت‌آمیز، رابطه‌ای منفعلانه است تا جایی که به او اجازه می‌دهد تا همسر آینده‌اش را او انتخاب کند و با شخصیت «سلیم فرخی» که در پناه «دینامیزم مذهبی» به حیرت ایستاده و دلدادگی و اعتقاد را در یک کفه می‌گذارد، چندان یکدست و یکسان نیست. البته شکی نیست که ذهنیت «هستی» شکل لازم را ندارد. اما او می‌داند که «مردا و سلیم یک مفهوم را با دو عبارت متفاوت به او القاء می‌کنند» (ص ۳۳) با این همه قضاوتهای «هستی» تنها از بار «عاطفی» برخوردار است.

خانم دانشور با طرح «حیرانی عارفانه» به نوعی با ایدئولوژی‌زدگی آل‌احمد جوان به مقابله برمی‌خیزد و سوسیالیسم ملایم و از نوع خلیل ملکی را نیز به زیر سؤال می‌برد و در مقابل راه رسیدن به سرچشمه «اومانیسم» را در عرفان و هنر می‌بیند. «هستی نوریان» شاگرد استاد مانی و سیمین دانشور در پی جاپائی می‌گردد تا بتواند با اعتماد به نفس کامل در آن گام نهد و خانم دانشور در آخرین دیدارش با «هستی» از او می‌خواهد که برای نجات خودش به «هنر» روی بیاورد. به همین خاطر در تجربه‌های عاشقانه او را تنها نمی‌گذارد و برای یافتن همزادش، از سهروردی و دیگران مثال می‌آورد: از «حس» و «عشق» و «اندوه» می‌گوید. اما درون آشوب‌زده «هستی» و شور جوانی او را میان دوراهی‌ای قرار داده که نمی‌داند چه کند؟ نخست زندگی خانوادگی و مشکل مادر و تبعات آن. دوم، توازی ایدئولوژی و ازدواج که هر کدام در «مراد پاکدل» و «سلیم فرخی» تبلور یافته است. «هستی» در یکی از ملاقات‌هایش با «سلیم فرخی» از سرگردانی‌اش می‌گوید: «من قاطی پاطی هستم، گاهی فکر می‌کنم چپ انسان دوستم و هوادار خلیل ملکی و گاهی فکر می‌کنم به قدرت تحرک مذهب معتقدم و پیرو جلال آل‌احمد، یا به قول شما به دینامیزم مذهبی، گاهی فکر می‌کنم تنها به هنر رو بیاورم با برداشت سیاسی و اجتماعی، اما چه برداشتی درست است نمی‌دانم» (ص ۸۷)

چرا که، «هستی» به روزگاری تعلق داره که «پیرها را الکل و ترس از پای می‌اندازد و جوانها را مواد مخدر و ولنگاری» (ص ۲۰۲)، اما واقعیتهای زمانه آنچنان پیچیده است که به‌راحتی نمی‌توان دستورالعمل معینی صادر کرد. «هستی می‌اندیشید که آیا زندگی نمایشنامه‌هائی نیست که غالباً آدمهای ناشی نوشته‌اند؟ که ممکن است چاپ بشود یا نشود؟ که هزار اگر و مگر دارد» (ص ۲۸۵). از منظر دیگر، حضور توران جان - مادربزرگ - که چون وجدانی بیدار موقعیت «هستی» را زیرنظر دارد، خود محملی است برای انتخاب و تصمیم‌گیری. اما مادربزرگ با طبع آشتی‌جویانه و باورهای مذهبی‌اش ترجیح می‌دهد با «سلیم فرخی» همدلی داشته باشد تا «مراد پاکدل».

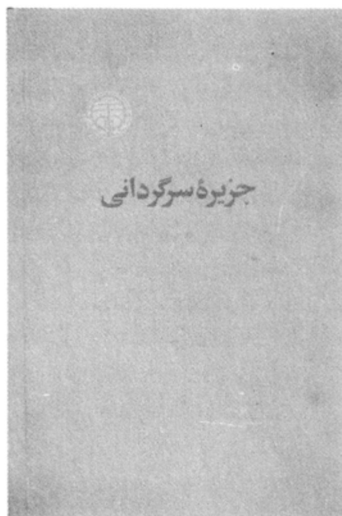
مادربزرگ در تنهائی خود به روزگار از دست رفته می‌اندیشد و دوستی و پاک بودن را فراموش نمی‌کند و به همین خاطر در پایان ماجرا، مامان عشی حامله را با همه نفرتی که از او دارد، می‌بخشد و مادر «هستی» و «شاهین» را به خانه‌اش پناه می‌دهد. و در همین سالهاست که بازار سیاست رونقی تازه می‌گیرد و حرکتهای چریکی راه‌حل نهائی مبارزه می‌شود و «هستی» علیرغم دغدغه‌های خانوادگی سر از حلبی‌آباد درمی‌آورد و به کمک «مراد پاکدل» و دوستانش می‌شتابد، اما سرشت نهائی «هستی» بدان سمت و سو نیست چرا که او گمشدهٔ خود را در جایی دیگر می‌جوید و ماجرای «مُراد پاکدل» و یارانش برای «هستی» یک «گذر» است!

البته در این رهگذر، نویسنده تمهیداتی فراهم می‌آورد و «مراد پاکدل» و «سلیم فرخی» را درکنار هم قرار می‌دهد و رهبری عملیات چریکی را به «سلیم فرخی» (با نام مستعار پوریا) می‌بخشد و «مراد پاکدل» و دوستانش را وارد کارزار می‌کند. لو رفتن عملیات منجر به کشتار دیگران و فرار «مراد پاکدل» به خانه «هستی» می‌شود. نویسنده در اینجا «مراد پاکدل» را چنان منفعل و خودباخته نشان می‌دهد که گوئی موشی است که به سوراخ خزیده است! و در عوض «سلیم فرخی» سرفرازانه و با «امید و عشق و اعتماد به نفس» به «هستی» می‌رسد و داستان «جزیره سرگردانی» به پیروزی «حیرت دائم» و «عرفان» بر «خشم انقلابی» منتج می‌شود و هر کسی به دنبال سرنوشت خود می‌رود!

اما نکتهٔ پایانی: خانم دانشور در بعضی از بخشهای رمان به درازگوییهای نالازم دچار گردیده است: از جمله طولانی کردن «نشخوار خاطرات» توران جان، پرداختن به زندگی تیمورخان و تیمسار، جریان چیدن هفت‌سین و شرح مهمانی مامان عشی، عمده کردن خودکشی مامان عشی، نمایش سیندرلا و... که می‌توانست کوتاه‌تر از این باشد. ماحصل اینکه: خانم دانشور درانعکاس تداعی‌ها و نقش پردازیها به مدد رئالیسم ریشه‌داری که می‌شناسد به طرح رمانی بومی، سیاسی و عاشقانه پرداخته است که بیان و تکنیک در آن به استواری ایستاده است. هویت رمان «جزیره سرگردانی» در ادامه «سووشون» است. خانم دانشور در جایگاه زن معاصر، داستان‌نویسی دردمند و واقع‌گراست و «بره‌های بی‌شبان» را دوست دارد. ○

شیوا ارسطویی

هستیِ «جزایر» سرگردانی



اگر از وصلت مردی مبارز و روشنفکر با زنی خوشگل ولی توخالی یک دختر به دنیا بیاید، اگر آن مرد در تظاهرات کشته شود، اگر بیوه‌اش برود و زن یک مرد پولساز و تازه به دوران رسیده بشود، اگر دختر را بگذارد برای مادرشوهری که به شهیدشدن پسرش در میدان مبارزه می‌نازد، اگر دختر در خانهٔ مادربزرگ و شوهرِ مادر به یک اندازه رفت و آمد کند و در هر دو خانه بزرگ شود، اگر همین دختر به دانشگاه زمانهٔ خودش هم راه پیدا کند و در ارتباط نزدیک با فضای روشنفکری زمانه‌اش هم قرار گیرد و اگر یک دوست پسر انقلابی و چپ و یک خواستگار انقلابی و مذهبی را باهم داشته باشد...دیگر همه‌چیز برای تبدیل شدن یک داستان به قصه‌ای خوب و دلنشین آماده است.

«هستی» دختری که در شرایط خاص و استثنایی قرار می‌گیرد، نوشتنی می‌شود. زندگی‌اش در رفت و آمد به محیطهای متضاد و در ارتباط با آدمهای کاملاً متضاد شکل می‌گیرد. مادربزرگش، مادر یک مبارز انقلابی‌ست که افکاری تازه و روشن دارد. و در سن پیری به فکر لیسانس گرفتن و درس‌خواندن است. مادرش زن یک بورژوای تازه به دوران رسیده است با تمام خصوصیات زنهای خوشگل و تازه به دوران رسیدهٔ زمانهٔ خودش. استادش یک زن روشنفکر و متفکر است. و عصرش، عصر مبارزه و عقیده و ایدئولوژی و جهان‌بینی‌های مختلف. مردی که دوستش دارد یک انقلابی‌ست و خودش در همهٔ این مضمونها حضور دارد.همهٔ شرایط دست به دست هم می‌دهند تا یک «هستی» نو به وجود بیاید. «هستی»ای که از جمع اضداد بورژوازی و ضدبورژوازی، روشنفکری و ضد روشنفکری و انواع و اقسام ایدئولوژیها و جهان‌بینی‌های متفاوتی که پا **پیدا کرده‌اند** و دور و برش جمع شده‌اند. حق انتخاب پیدا می‌کند. و حق انتخاب او می‌تواند تبدیل شود به حق نوشته‌شدن یک قصه و چه بهتر که نویسندهٔ این قصه یک بانو باشد. بانوی توانای قصهٔ «سووشون». بانویی که خودش از تمام انواع زندگی نوشتن را انتخاب کرد و از تمام مردها «جلال آل‌احمد» را. بانویی که اگر حتی یک کلمهٔ دیگر هم نمی‌نوشت، یا حتی اگر هزار کلمهٔ دیگر هم بنویسد، همیشه هویتی قدر گذاشتنی دارد. «سیمین دانشور» که برای «هستی»ها اسطورهٔ قلم به دستِ زنِ ایرانی بوده و هست.

«دوست داری چه کاره بشی خانم کوچولو؟»

«......اوم........»

«خانم دکتر؟»

«نه!»

«خانم معلم؟»

«....اوم.....نه!»

«پس چی؟ خانه‌دار؟ هنرمند؟ زن وفادار؟ متفکر؟ دانشمند؟...بالاخره چی؟»

«همه‌اش. همه‌شو می‌خوام بشم. دوس دارم مث سیمین دانشور بشم. نویسنده بشم.»

و شاید این خانم کوچولو وقتی بزرگ شد و «هستی»اش ابعاد گسترده‌ای پیدا کرد، تصویر دلنشین زنِ قلم را با خودش همه‌جا ببرد. هرجا که صحبت از نوشتن و نوشته‌شدن هست او هم باشد. و بالاخره یک روز در یک جا آرام بگیرد. جایی که همه‌چیز دربارهٔ نوشتن یک جا جمع است و صدایی توی سر می‌چرخد که «بگو! بنویس! زبان باز کن!»

و بالاخره می‌نویسد. شاید یک روز هم آنقدر جرأت پیدا کند که قلم را دستش بگیرد و بگوید: «حالا با اجازه دلم می‌خواد راجع به آخرین کتاب خانم سیمین دانشور چیزی بنویسم. ببخشید ولی این حق من است. او همیشه روبروی من است.»

«دلم می‌خواد مث سیمین دانشور بشم. دوس دارم نویسنده بشم.»

شروع که می‌کند می‌بیند «هستیِ» «جزیرهٔ سرگردانی» هنوز همان دختر کوچولوست که زبان درست و حسابی باز نکرده...گنده شده ولی یک خانم کوچولوست.

«خانم دانشور! هستی اگر حالا بزرگ نشود، پس کی؟»

«هستی» که می‌توانست از دو نیمهٔ تفکر و زیبایی (تفکر پدر و زیبایی زنانهٔ مادر)، سمبل زیبایی‌شناختی زنانه شود، انگار حرام ایدئولوژیهای مردانه می‌شود. ایدئولوژیها را به وسیلهٔ مردها ورق می‌زند و در نهایت در آغوش نوعی رخوت فکری بیهوش می‌شود.

ـ «درد که نداری؟»

ـ «درمانم پیش تُست.»

ـ «دردت به جانِ من.»۱

صفحهٔ ۱۹۹ کتاب، «هستی» در یک مهمانی، از آن مهمانیهایی که خانم دانشور در فضاسازی آنها و به تصویرکشیدن آدمهایش استادی به خرج داده‌اند، یک امریکایی از آدمهایی که شوهر «مامان عشی»، مادر هستی، کارچاق‌کن آنهاست، برای هستی از اِل. اس.دی می‌گوید: هیتی گفت: ال. اس. دی. دوایی است که برای بیماران روانی ساختند. این دارو به طور سمبلیک مغزفعال و عمل‌کننده را می‌راند و انسان تولدی تازه پیدا می‌کند. نفس هستی، هستی و بودن عامل زنانهٔ فرد است، عمل و فعالیت مغز، عامل مردانهٔ شخص. هستی گفت: برایم باز هم از ال. اس. دی. بگویید.

هیتی گفت: هرکس ال. اس. دی مصرف بکند با

ناخودآگاهش رابطهٔ مستقیم برقرار می‌کند. با درونش.

نویسنده از جهتی به هستی ال. اس. دی داده و از جهت دیگر به او ال. اس. دی نداده و اتفاقاً باید می‌داد. لابد «هستی» ال. اس. دیِ ادبی مصرف نکرده که «درون» ندارد. و ال. اس. دیِ داستان به عقیدهٔ من تکنیکی است که مضامین را منفجر می‌کند تا از آنها قصه بسازد. وقتی مضمون بترکد شخصیت درون پیدا می‌کند. و وقتی شخصیت درون پیدا می‌کند مضمون به موتیف تبدیل می‌شود و قصه هم زبان خودش را پیدا می‌کند. پشت کتاب نوشته شده: «داستان». برای من که زیرزمینها را به جستجوی معنای واقعی کلمات گشته‌ام، این عنوان و هر عنوان و کلمهٔ دیگری، درون دارند و حساسیت. و درون کلیهٔ داستان، همان محتوای داستانی «جزیرهٔ سرگردانی» است. (آخر من در جایی هر هفته ال. اس. دیِ ادبیات مصرف می‌کنم!)

در «جزیرهٔ سرگردانی»، من با جزیرهٔ عقاید و آدمها در یک مقطع تاریخی خاص مواجه شدم. گزارشِ «بودنِ» آدمهایی که همیشه برایم جالب بوده‌اند. گزارشِ «بودنِ» خود «سیمین دانشور» جذابیت فوق‌العاده‌ای را در این داستان ایجاد کرده بود. حضور افکار جلال و شریعتی و مانی و سایر آدمهای واقعی، درحد همان عقیده‌ها. و حضور اقشار متفاوت اجتماعی. اگر قرار باشد تضاد میان شخصیتها تنها دلیل قصه‌بودن یک داستان باشد، این تضادها با تبحر کامل به تصویر کشیده شده و مقابل هم قرار گرفته‌اند. ولی مشکلی که من با این قصه داشتم این بود که هیچ کدام از عقیده‌ها و تضادها در داستان زندگی نمی‌شدند، فقط ابراز می‌شدند و برای این ابراز از «هستی» به عنوان یک «وسیله» استفاده شده بود نه یک «تکنیک». «هستی» به جای این‌که جانِ زنانهٔ قصه باشد، به صورت یک «شاهدِ ساکت»۲ درمی‌آید.

ولی این «شاهدِ ساکت» قدرت رسوخ پیدا نمی‌کند. مگر جایی که پشت اتاق خواب سلیم، خواستگار تازه‌اش، می‌رود و دزدکی به حرفهای سلیم و دوستش دربارهٔ «هستی» گوش می‌کند. تنها دخالتی که رسالت این شاهد ساکت است در همانجاست. در بقیه ماجرا حضورش بسیار سرد و حس نشدنی است. «هستی» فقط «هست» اما هیچوقت «نمی‌شود». حضورش از کنار مردهای معتقد به اصول مختلف رد می‌شود. گاهی این امکان را به ما هم می‌دهد که سَرَکی بکشیم و تماشایی بکنیم. و بگوییم: «خوش به حالِ هستی. در چه موقعیت عالی زمانی زندگی کرده. اگر من به جای او بودم صدایم را بلندتر می‌کردم تا بیشتر فرو بروم....» و خوب که فکر می‌کنی می‌بینی «زری» سووشون هم در دوران پویا و درکنار مردی مبارز موقعیت خوب زندگی کردن را پیدا می‌کند. و گاهی از این موقعیت استفاده می‌کند و به جای نوشته شدن، می‌نویسد. یعنی در قصهٔ سووشون «زری» با زبانِ خودش حضور دارد، کمتر با زبانِ نویسنده حرف می‌زند. زبان «زری» زبان زنانهٔ مشخصی است که با زبان دیگران فرق می‌کند. ولی از آنجایی که «هستی» بدون اتکا به ایدئولوژیهای مردهای دور و برش نمی‌تواند فکر کند، زبان شاخصی هم پیدا نمی‌کند. و با زبان ایدئولوژی‌زدهٔ مردها یکی می‌شود. انگار خودش ناخودآگاه ندارد. و زبان واقعی همان زبان ناخودآگاهی ست. و به همین ترتیب «بودن» در حوزهٔ داستان حبس می‌شود و به «شدن» در حوزهٔ قصه نمی‌رسد. ترتیبها دچار دگردیسی نمی‌شوند و هیچ تکنیکی نیست تا واقعیتها را به حقیقتها تبدیل کند. «هستی» می‌تواند از مجموعهٔ شرایط دور و برش‌به‌یک‌نوع‌دموکراسیِ‌زبان‌و انتخابی دست پیدا کند. ولی مستأصلِ شعارهای دور و برش باقی می‌ماند و اگر سلیم را انتخاب می‌کند به‌دلیل بی‌تابی‌اش در مقابل چشمهای حمایتگر اوست، نه عقاید در حد شعار ماندهٔ او و عقاید زندگی نشده و ابرازشده‌اش. این عقاید اگر در ادبیات و قصه جان نگیرند پس کجا قرار است «هستی» پیدا کنند؟ برای توصیفِ عقاید حوزه‌های دیگری هم وجود دارند. ولی برای روایت آنها جز رمان چه حوزه‌ای هست؟ اتفاقاً ضدروشنفکرهای رمان در جزیرهٔ سرگردانی بیشتر به روایت نزدیک شده‌اند تا روشنفکرها. شاید برای این‌که روشنفکرها خودشان هم در زندگی خودشان روایت نمی‌شوند! و زندگی روشنفکری همیشه با توصیف و توضیح و شعار بیشتر سروکار داشته تا با زندگی. شاید هیچ‌کدام آن طور که گفته‌اند زندگی نکرده‌اند! ولی رمان حوزهٔ زندگی است، نه گفتنِ تنها.

از میان شخصیتها، «توران جان» شخصیت جاافتاده‌تری دارد. و پرداخت عمیق‌تر و زبانی زنده‌تر. نویسنده در ساختن شخصیت «توران جان»، مادربزرگ هستی، دیگر به دنبال تیپ‌سازی نمی‌رود. تنهایی این مادربزرگ، با تنهایی بقیهٔ مادربزرگها یک کمی فرق پیدا می‌کند. زن پا به سن گذاشتهٔ تنها، خودش زبان پیدا می‌کند و با زبانی تغزلی و شیرین تنهایی‌اش را جلوی چشمهای ما قرار می‌دهد. و «توران‌جان» در رمان زندگی می‌کند، فکر می‌کند، تخیل می‌کند و بی‌رودربایستی با خواننده قاطی می‌شود. شاید به این دلیل که با نویسنده فاصلهٔ زیادی ندارد. ولی بقیهٔ شخصیتها که با نامهای واقعی خودشان حضوری سبک دارند، به جای این که در رمان فکر کرده شوند و به قولی «رمانیزه» شوند، فقط به یاد می‌آیند. ولی نه به یادآمدنی از نوع سوررئالیستی‌اش یا هر نوع دیگرش، فقط لحظه‌هایی به نظر می‌آیند و گم می‌شوند. عقایدشان دهان به دهان می‌چرخد و همه با یک زبان واحد به خاطر خواننده آورده می‌شوند: در حد مضمونهای ساده‌ای که به موتیفهای رمانی تبدیل نمی‌شوند.۴ (برعکس «توران‌جان») «توران‌جان» به زور خودش را به قصه تبدیل می‌کند.

مضمونِ سیمین و جلال هم جایی به سوی موتیف به حرکت درمی‌آید. ولی وسطها متوقف می‌شود. جایی که «هستی» در اتاق خواب جلال می‌رود و روی تخت او می‌خوابد و جایی که سیمین بعد از مرگ جلال در کلاس درس دانشگاه حاضر می‌شود و با یکی از دانشجوهای دختر برخورد پیدا می‌کند. درواقع در این مورد «هستی» و آن دانشجوی دختر دیگر تکنیکِ موتیف‌شدن قرار می‌گیرند. ولی «هستی» بلافاصله فیگورِ «ناظر ساکت» را می‌گیرد و همه چیزش را متوقف می‌کند.

«هستی» جهان دور و برش را فقط از مردمکهای ایدئولوژی‌نگر مردها نگاه می‌کند. و بنابراین جهان‌بینی هم پیدا نمی‌کند. گاهی هم حرفهای «سیمین دانشور» را در جوابِ ایدئولوگهای مرد تحویل می‌دهد که اتفاقاً می‌گیرد. ولی تا مراد نگوید او نمی‌فهمد چرا شکم گرسنه‌ها یادِ می‌کند. «هستی»، زنِ روشنفکر زمانهٔ خود از قول سلیم، نه از راه تفکر که از راه «تلقین» به جهان دور و برش نگاه می‌کند. شیطان و خدا را مراد و سلیم به او تلقین می‌کنند و «هستی» که آخر سر می‌ماند که چه بکند، خودش را تسلیم چشمهای سکسی و درعین حال حمایتگر سلیم می‌کند و برای همیشه از اندیشیدن خلاص می‌شود. رمان یک داستانِ ایدئولوژی زده است. حتی وقتی نویسنده از زبان «هستی» خودش را نقل قول می‌کند که: «برداشت درست سیاسی داشتن بله، اما ایدئولوژی زده بودن نه. از هر نوعش.»، دارد یک حکم عقیدتی صادر می‌کند و در زبانِ نوشتن به یک ایدئولوژی‌زدگی ادبی و نوشتاری نزدیک می‌شود، نه به یک رمان هدفمند ادبی. (ادبی از لحاظ ادبیت رمان). زبان متن هم خارج از دیالوگها به سوی نوعی قلمفرسایی می‌رود که در بسیاری موارد می‌تواند موجزتر و قصه‌ای‌تر باشد تا ادبی و سنگین و رنگین. ○

پاورقی‌ها:

۱ـ صفحهٔ پایانی «جزیرهٔ سرگردانی»

۲ـ مشاهده‌گر و ساکت. شخصیت «الاغ طلایی» اثر «آپولیوس» در بحث «باختین» از او به نقل از کارگاه براهنی.

۳ـ مضمون، حضور ایستای موضوع درداستان، و موتیف، حضور دینامیک آن در طرح و توطئه است. تکنیک رمان نویس همهٔ آن عناصر ایستا را به عناصر دینامیک در ساختار رمان تبدیل می‌کند و به این ترتیب همهٔ موضوعات و حوادث به عنوان بخشی از ساختار هنرمندانهٔ رمان مطرح می‌شوند و نه در خارج از آن به عنوان تاریخ و اجتماع و غیره [به نقل از همان کارگاه]

منصور اوجی

زنی با عطر گلهای مریم...

مـادرِ تـمامی انـدوهان و خـواهـرِ تـمام شـادیهایم را سـالهای سـال است که می‌شناسم؛ سیمین دانشور را می‌گویم. جلال را نزدیک ده سالی می‌شناختم از سال ۳۸ تا ۴۸، تا زنده بود. ولی سیمین را سی سال است که می‌شناسم و شروع آشنایی به سالهای اولیهٔ دههٔ چهل برمی‌گردد: عید نوروز بود و او به اتفاق جلال به شیراز آمده بود و بعدش در مکاتبهٔ من با جـلال، سـلام او را مـی‌رساندم و جلال در جواب، سلام سیمین را... تا سرانجام دعوت جلال برای تشکیل کانون، و بعد... کانون بود و رفت و آمدهای به تهران برای شرکت در جلسات ماهانهٔ آن که بیشتر در تالار قندریز تشکیل می‌شد و دیدار با آندو... تا کوچ موقت من به تهران برای ادامهٔ تحصیل، شهریور ۴۸ و رسیدنم به تهران درست مقارن با مرگ جلال بود و روز تشییع او و شرکت در جلسات بزرگداشت او و دیدار متناوب دو سالهٔ من با سیمین در دانشگاه تهران که استاد آنجا بود. و بعد از بـازگشتم بـه شیراز مکاتبه‌های جسته گریختهٔ من با سیمین ادامه یافت تا برگزاری «۱۰ شب شعر کانون». مهر ماه ۵۶ بود از خارج برگشته بودم: آگهی شـبهای شـعر را در روزنامه‌هایی که به شیراز رسیده بود دیدم: اسم مرا هم بی‌آنکه در جریان باشم آن هم برای شب اول، همراه با اسامی خانم دانشور، اخوان، سیاوش مطهری و هنرور شجاعی آورده بودند. به خانم دانشور تلفن کردم و جریان را پـرسیدم، گفت: «اسم تو را من داده‌ام، و اخوان... بلند شو بیا، شب اول هستیم، مـعلوم نیست چه بشود.» (ساواک در اوج قدرتش بود) همین کار را کردم. چه شبهایی بود آن شبها، آن ده شب، شب اول، در زیر باران ما شعرهایمان را خواندیم و خانم دانشور سخنرانیش را کرد، آن شب لیلی، خواهرزاده‌اش همراهش بـود و عجیب هوایش را داشت. و بعدش بـاز مکـاتبه و بـاز تـلفن... در سـالهای اول انقلاب با ساعدی «آرش» بیرون می‌آوردند. غزلهای من برای اولین بـار در آن بیرون آمد و مجله چندان دوامی نیافت... چهار سال می‌گذشت و گذشت که ندیده بودمش اما مردی در آینهٔ خانه‌ام پیر و پیرتر می‌شد که انگار قرنها... تا سرانجام سال ۱۳۶۰ میان جنگلهای شمال سر درآوردم و شاید باران بود و یاد آن بارانِ شبهای شعر که به من گفت به سیمین تلفن بزنم، گفتم: «دو روزی بیشتر در تهران نمی‌توانم بمانم، سری هم به شما خواهم زد.» گفت: خانم بهبهانی را هم خبر می‌کنم. یک آینه دردار برایش خریدم و عازم تهران شدیم به اتفاق دو نفر از دوستان که یکی‌شان از خویشان نزدیک «داش‌آکل» پهلوان شیراز بود و سراغش رفتیم، سیمین از دیدن این همشهری افسانه‌تبار خود با آن قیافهٔ جالب به همان اندازه یکه خورد کـه از دیـدن مـردی کـه در آیـنهٔ خـانه‌ام بـود گـفت: «موهایت، اینقدر سفید!» نتوانستم بگویم که خودتْ نیز... که باورم نـمی‌شد و آینهٔ دردار سوقاتی را به او ندادم و برای همیشه روی دستم ماند. برادرش گفت: «شاعر است دیگر، این همه مصیبت را ببیند و مویش سفید نشود.» و انگار از اندوه خودش می‌گفت. پیرمرد که سـرانـجام از پـا درآوردش. هـوشنگ، پـاره‌تن سیمین بود. نشستیم و تا دیـر گپ زدیـم و شـعر خـوانـدیم. خـانم بـهبهانی از کولیهایش خواند. یادم هست سیمین از هر کدام از ما معنی شعر را پرسید، من گفتم: «پاره‌ای جگر در کلام.» و نمی‌دانستم که به زودی اندوهی سیاه پارهٔ تن و جگرپاره‌های او را خواهد گرفت تا در کلام و سرایش خود بکارد:... در این سالها سیمین برادرش را از دست داد و خواهرزاده‌اش، برادر لیلی را که مرگش عجیب بر او اثر گذاشت و هر سال مرگی دیگر و مرگهایی دیگر و من جز نامه، یا تلفن و تلگرافی راه دیگری برای تسلایش نداشتم. تا بالاخره امسال تیر ماه که خواهر خودم - مریم - درگذشت. در سفری که بلافاصله به تـهران داشـتم قـرار شـد سری هم به سیمین بزنم، برنامه دیدارهای چهار روزه‌ام ردیف کردم و یکروزش را برای دیدار با او گذاشتم. گفتم می‌روم تا در میان جمع مـویه‌های درونـم را کمتر بشنوم. از شیراز کندم و رفتم. شب قبلش جایی بودیم، سپانلو بود و عباس معروفی و یکی دو نـفر دیگـر از جـمله خـانم فـرشته داوران. آن شب بـحث چهارنفره‌ای درگرفت بین ما سه نفر و خانم داوران بر سرِ مقاله او در کتاب «نیمه دیگر» که در امریکا چاپ شده بود و ویژه‌نامهٔ خانمِ دانشور بود و بیشتر مقاله‌های آن را زنها نوشته بودند و همگی هم کم و بیش خانم دانشور و کارهای او را تائید کرده بودند. به جز خانم داوران که از دیدی دیگر به قضایا نگاه کرده بود و در سووشون زن را اسیر مرد می‌دانست، سپانلو و معروفی و من در تائید کار خانم دانشور در سوشون صحبت کردیم و خانم داوران از مقاله‌اش دفاع کرد و برای خودش دلایلی هم داشت و بحث بی‌نتیجه ماند و...

فردای آن شب من با عباس معروفی و خانمش حدود ظهر رفتیم سراغ سیمین، دوست دیگری هم بعد آمد. جمعی بودیم کوچک و جمع و جور، بـه محض ورود خانم دانشور بـا لهـجهٔ شیرازی از حـال پـرسید و از روزگـارم و تسلیتم گفت و همدردی کرد و بعد از یک‌یک بچه‌های شیراز پرسید و نشستیم. به محض نشستن چشمم به گلهای روی میز وسط اتاق افتاد «گل مریم» سیمین مثل همیشه بزرگواری کرده بود، خیلی. تا نشستیم معروفی گفت: دیشب، سپانلو و اوجی و من حسابی از شما دفاع کردیم و جـریان دیشب و بـحث بـا خـانم داوران را گفت. من منتظر بودم خانم دانشور برآشفته شود و بد و بیراه بگوید. برعکس خیلی خونسرد در جواب گفت: «خیلی از حرفهای خانم داوران درست است.» (ایکاش همهٔ ما از سیمین یاد می‌گرفتیم و جز خودمان را هم می‌دیدیم، ایکاش!) و بحث را تمام کرد و گفت از ظهر خیلی گذشته بفرمایید سر میز، برای سه نوع میهمان مطابق وضعیت جسمی و روحیشان سـه نـوع غـذای سـاده و متفاوت تهیه دیده بود، من و او غذای شیرازی خوردیم و دوباره نشستیم بـه گفت و شنود و این زن باشکوه با موهایی سفید و یکدست و با آرامشی که برایم جالب بود از همه چیز صحبت کرد و خاطره‌ها گفت. می‌فهمیدم که می‌خواهد تا آنجایی که می‌تواند غم مرا کاهش دهد و ناگاه برای نخستین بـار کـلام انـدوه خاموش ماند تا به سیمین گوش دهد، با اینکه هـنوز عـزادار بـودم و ریشـم را نـتراشـیده بـودم و در کسـوت سـوگواری، حسـابی خـندیدم و از تـهِ دل هـم خندیدیم... و نمی‌دانستم اندوه درونم به کجا رفته است سیمین گفت: «این از من، حال نوبت توست و شعر...» و من شعر هـفتگانهٔ «پـرنده» را کـه در رثـای خواهرم گفته بودم آرام، آرام خواندم و دیدم سیمین دارد مـی‌گرید و مـن تـازه دانستم آنهمه مـدت انـدوهم بـه کـجا کـوچیده بـود: زنـی کـه لحـظه‌ای پـیش شادیهایش را به من سپرده بود داشت گریه می‌کرد. و مـن دیگـر فـریب ظـاهر خونسردش را نمی‌خورم وقتی که می‌گوید: «اوجی کاش این شـعرها را پـیشتر دیده بودم برای آن مقاله.» (منظورش نوشته‌ای بود که به نام «مرگ آگاهی» که به تازگی درباره شعرهای من نوشته بود.) من دیگر نمی‌شنیدم چه مـی‌گوید و از خود پرسیدم این چه زنی است که آنگونه می‌گوید که از تهِ دل می‌خنداندت و آنگونه گوش و دل می‌سپرد که از تهِ دل می‌گرید. راستی این چـه زنـی است؟ سیمین زنی است یکه در عرصه‌های فراموش شده انسانی و ایـن سـوای ارج ادبی اوست که در حیطهٔ قصهٔ کوتاه تنها «سوترا»ی او کافی است تا اسمش را برای همیشه زنده نگهدارد و در قلمرو رمان، سووشون و رمـان چـند جـلدی جزیرهٔ سرگردانی‌اش. نه، سوای همهٔ اینها سیمین زنی است به آرامش رسیده که جـز خـوبیهای دوسـتان را نـمی‌بیند و بـا بـی‌اعتنایی و بـزرگواری از بـدیها و ولنگاریها دیگران نسبت به خودش می‌گذرد و شاید طبیعت نیز این شانه‌های پت و پهن را به همین خاطر به او ارزانی داشته تا بدیهای دیگران را از آنها پائین بیندازد، بدیهای همه ماها را. و او در سن ۷۲ سالگی با هوش و حافظه سرشار خود از همه جوانها، جوانتر است و با تجربه‌ها و پختگیهای خویش از هـمه پیرها پیرتر. او مادر تمامی اندوهان ما و خواهر تمام شـادیهای مـاست. زنـی کامل که هزار سال زنده بماند و بماناد. آمین. ○

محمد قاسم‌زاده

ساکنان جزیرهٔ سرگردانی

پس از مدتها انتظار بالاخره جزیرهٔ سرگردانی، آخرین رمان خانم سیمین دانشور، طلسم را شکست و راهی بازار شد. نام رمان جاذبه‌ای دارد که ذهن هر خواننده‌ای را به خود مشغول می‌کند. راستی این جزیره کجاست؟ خانم دانشور یک بار به اشاره از جزیره‌ای به نام سرگردانی نام می‌برد (ص ۱۰۸) و بار دیگر به توصیف جزیره‌ای در دریاچهٔ نمک می‌پردازد که یک آمریکایی پیشنهاد می‌کند، ساواک آن دسته از زندانیان سیاسی را که مقر نمی‌آیند، در آنجا رها کند. (ص ۲۰۲) اما ظاهراً آنچه از زبان مراد، یکی از آدمهای داستان، در انتهای رمان می‌آید، می‌بایستی تعبیر عنوان کتاب باشد. مراد در جواب سلیم که سخت به حیرت عرفانی چسبیده، می‌گوید: «اینهم روح سخنان گذشتگان ما. این گوشهٔ جهان همیشه یک جزیرهٔ سرگردانی بوده است.» (ص ۳۲۵). پس به تعبیری همهٔ ما در جزیرهٔ سرگردانی زندگی می‌کنیم.

جزیرهٔ سرگردانی رمان ناموفقی است و این عدم توفیق معلول چند عامل است. پیش از همه باید گفت: خانم دانشور، زن بسیار شجاعی است. هیچ نویسندهٔ دیگری تاکنون این اندازه شجاعت به خرج نداده که خود را به تمام و کمال و با نام حقیقی به عنوان یکی از شخصیتهای رمان خود برگزیند. از این گونه شجاعت، تنها در برخی از نوشته‌های غیرداستانی آل‌آحمد سراغ داریم. آنجا که سخنانی دربارهٔ خود و برخی جنبه‌های زندگی خصوصی‌اش می‌گوید. ما همه ضعفهای آنچنانی فراوان داریم، اما هیچیک بر زبان نمی‌آوریم. تنها آل احمد است که وقتی قلم به دست می‌گیرد، حتی به خودش هم رحم نمی‌کند.

گفتم عدم توفیق این رمان علل گوناگون دارد، اما پیش از آنکه به بررسی آن بپردازم، این نکته ضروری است که جزیرهٔ سرگردانی در قیاس با سووشون ناموفق است. حال آنکه اگر یکی از دیگر زنان نویسندهٔ ما آن را می‌نوشت، در زندگی ادبی او، شاهکاری محسوب می‌شد.

جزیرهٔ سرگردانی، تنها برای خانم دانشور ناکامی است. بجز پرداخت ناموفق پنج شخصیت اصلی کتاب، اصل ناکامی رمان وجود خانم دانشور به عنوان یکی از هفتاد شخصیت کتاب است و در عین حال تنها شخصیتی است که هیچ نقطهٔ ضعفی ندارد. هر شصت و نُه نفر دیگر، به فراخور حال از سستی بی‌نصیب نیستند. این مسأله دیگر علل ناکامی را نیز با خود می‌آورد. البته نمی‌دانم اگر خانم دانشور از ضعفهای خود می‌گفت، آنوقت برداشتهای ما چگونه بود. شاید آنوقت راه می‌افتادیم و یک کلاغ را چهل تا می‌کردیم.

اگر نویسنده‌ای غربی خود را قهرمان داستانش قرار می‌داد، چه کار می‌کرد؟ مسلماً بخشی را که خانم دانشور دربارهٔ خود نیاورده به اشاره یا به تفصیل بازمی‌گفت. متأسفانه خانم دانشور گاه تا آنجا پیش می‌رود که خود را مرشد کامل قلمداد می‌کند. البته گاه نیز در دهان یکی از آدمها می‌گذارد که بد و بیراهی به او بگوید، اما صحنه را به گونه‌ای ترتیب می‌دهد که سرانجام آن شخص به زانو درآید. یکی از نمونه‌های آن وقتی است که توران‌جان، مهرماه خانم را وامی‌دارد که دستمال کاغذی روی گوشی تلفن بگذارد و خانم دانشور را متهم کند که فرزندش را از راه به در برده و حالا در آستانهٔ گرفتاری است. اما این تلفن به کجا می‌انجامد؟ سیمین می‌گوید: «ساعت یازده بیاوریدش خانهٔ من پنهانش می‌کنم. زنگ در را نزنید. فقط دو تلنگر به شیشه بزنید.» و همین جواب اشک مهرماه خانم را سرازیر می‌کند تا به توران‌جان عتاب کند که«بیچاره سیمین با اجاق کور می‌سوزد و می‌سازد، چرا منترش کنیم.» (ص ۱۰۸)

این مسأله در زندگی خانم دانشور و آل‌احمد، مسألهٔ تازه‌ای نیست و سنگی بر گوری، دیدگاه آل‌احمد دربارهٔ این موضوع است. اثری که نشان می‌دهد که نویسنده در توصیف خود باید تا چه اندازه شجاعت داشته است. چگونه خانم دانشور ساواکی دانشجونما را به محض ورود به دفتر گروه باستانشناسی می‌شناسد، اما حدس نمی‌زند ممکن است تلفن کننده از ساواکیها باشد. خانم دانشور و آل‌احمد، زندگی آرامی نداشته‌اند که ساواک به آن بی‌تفاوت باشد. آنچنان زیسته‌اند، که همواره باید مراقب اطرافشان باشند. آنوقت طبیعی است که نویسندهٔ بزرگ ما به یک تلفن ناشناس اینگونه جواب بدهد؟ حالا مقایسه کنید این تلفن را با آنچه همین زن به دستور توران‌جان در گوشی به عشرت، مادر هستی، می‌گوید. این گفتگو آنچنان طبیعی از کار درآمده که می‌توان آن را از نقاط قوت داستان دانست (ص ۱۱۰-۱۱۱)

این مسأله از آن‌رو اهمیت دارد که در سیر داستان سیمین مرشد و مراد هستی نوریان است. ولی خانم دانشور تنها در فصل پانزدهم موفق می‌شود، سیمایی واقعی از خود ترسیم کند. فضای سوررئالیستی به هنگام توصیف هستی نوریان در اتاق آل‌احمد و پس از آن بازگویی دلمشغولیهای سیمین، سیمای حقیقی او را به خوبی نشان می‌دهد. چیزی که در دیگر فصلها از آن خبری نیست.

اما پنج شخصیت اصلی دیگر

الف: هستی نوریان

هستی ادامهٔ زری (قهرمان سووشون) است، اما بی‌بهره از شخصیت استوار او. دنیای هستی بسیار گسترده‌تر از جهان زری است. در دانشکده هنرهای زیبا درس خوانده. شعر می‌گوید. با آزادی کامل با پسری که همکلاسی اوست معاشرت می‌کند. البته همچنان در جادهٔ عفاف. اما هستی هرگز به اختیار خود نیست. تخته‌ای است از یک کشتی شکسته که هر موج او را به سویی می‌برد. موجهایی چون سیمین، استاد مانی، مراد، سلیم، عشرت و توران‌جان. از آغاز تا پایان رمان حضور دارد. مرکز جزیرهٔ سرگردانی است و خود نمادی از سرگردانی.

هستی چهار آموزگار دارد و این چهار تن هرگز اجازه نمی‌دهند که او شخصیت واقعی خود را به دست بیاورد. دو تن آموزگاران گذشته اویند. خانم دانشور و استاد مانی. یکی استاد تئوری و دیگری معلم عملی او. دو تن که گویی یک تن بیش نیستند. البته سیمین بی‌ضعف و استاد مانی با اندکی ضعف و یک شخصیت فرعی. اما این دو تن در یک نقطه به هم می‌رسند:

سلیم گفت: استاد مانی عقیده دارد از نشست و برخاست با جوانها انرژی کسب می‌کند. گفت که دلش می‌خواهد ضمن نقاشی کردن بمیرد، به شرطی که زنش بالای سرش باشد.

هستی خندید و گفت: سیمین دلش می‌خواهد ضمن نوشتن یک قصهٔ عاشقانهٔ پر از شادی و امید بمیرد. (ص ۷۳)

دو تن دیگر شبه آموزگارهایی هستند که وجود او را دوپاره کرده و هر یک پاره‌ای را به سوی خود می‌کشد. سلیم و مراد. یکی در عرصهٔ اندیشه و دیگری در سیاست. وقتی سیمای واقعی هر چهار تن را در رمان، خوب درنظر می‌گیریم. به این نتیجهٔ نهایی می‌رسیم که استادان نخستین از اطمینان بیشتری برخوردارند، حال آنکه سلیم و مراد هر دو تقلبی و مقوایی‌اند. به ویژه مراد که بیشتر به رابین هود می‌ماند.

درکنار این چهار تن آموزگار، دو زن نیز برخی خطهای زندگی هستی را رسم می‌کنند. توران‌جان و عشرت. یا بهتر بگویم مادربزرگ و مادر، که این دو تن هم عاقبت در یک نقطه ایستاده‌اند و هستی به خانهٔ شوهری می‌رود که آنها برایش انتخاب کرده‌اند.

هستی از میان همهٔ اینها بیشتر به سیمین دانشور تمایل دارد. در مناظرهٔ نخستین خود با سلیم که در ایدئولوژی حل شده و همه چیز را از یک دریچه می‌بیند، هم گوشه‌ای از سیمای خانم دانشور و هم تأثیر او بر هستی آشکار می‌شود. هر دو (سیمین و هستی) گریزان از ایدئولوژی زدگی‌اند. (ص ۳۳) چیزی که در پایان هستی از دست می‌دهد و گرفتار دریچهٔ تنگ سلیم می‌شود. سلیمی که حیران میان مذهب سنتی و انقلابی‌گری مذهبی شریعتی است.

در سیاست، هستی از همان ابتدا یک طوطی است که حرفهای مراد را تکرار می‌کند (ص ۲۱). اما آرام آرام درمی‌یابد که مراد، رابین هودی است که مرد زندگی با او نیست و اندک اندک به سوی سلیم می‌رود. البته این چندان به حال هستی توفیری نخواهد داشت. چرا که مراد و سلیم یک روحند در دو جسم. این مسأله نیز در وهلهٔ نخست از چشم هستی دور نمی‌ماند. بخصوص آنجا که آشکارا به سلیم می‌گوید:

مراد و تو یک مفهوم را با دو عبارت متفاوت به من القا کرده‌اید. (ص ۳۲) هستی کار را برای استقلال مالی می‌خواهد تا اسیر شوهر نشود و در این گوشهٔ چشمی به خانم دانشور دارد که می‌گوید: زن به علت وضعیت خاص زن بودن در خانه شوهر مدام در جا می‌زند و مرد به‌عکس روز به روز جلوتر می‌رود. که این را هم در پایان از دست می‌دهد. در واقع هستی اگر زن مراد می‌شد، به گونه‌ای از دست می‌رفت و وقتی زن سلیم شد به گونه‌ای دیگر. گرچه هستی در تک‌گویی خود، می‌گوید که مثل عشقه به خلیل ملکی و جلال و سیمین و استاد مانی چسبیده (ص ۱۹۲)، اما در ماجراهای سخت آشکار می‌شود که این چسب آبکی بوده و به نمی از هم باز می‌شود. چگونه می‌توان به خلیل ملکی و جلال و سیمین چسبید و باز حرفهای مراد را طوطی‌وار تکرار کرد (ص ۲۱) و به عقد سلیم خشکه مقدس درآمد. با مستر کراسکی رقصید و حتی اجازه داد دستهای ترا نوازش کنند (ص ۲۰۱).

راستی این هستی کیست؟ و خانم دانشور از او چه می‌خواسته؟ چپ می‌زند (ص ۲۱). در نمایش آمریکاییها در خانه ناپدری وابسته‌اش بازی می‌کند (ص ۲۰۸). هنگام دعوت از هنرمندان خارجی سعی دارد که جای هنرمندان اروپایی را با آسیایی عوض کند (ص ۲۲۹ - ۲۳۰). یک عمر با کُشتهٔ پدر زندگی می‌کند اما آخرش هم نمی‌فهمد قهرمان بوده یا به تصادف تیر خورده (ص ۲۷۵). یک چریک را از حلبی‌آباد به بیمارستان می‌برد. دیگری را در خانهٔ خود مخفی می‌کند و مادرش را از عشرتکده به خانه می‌آورد (ص ۲۸۵). و سرانجام هم می‌بینیم که باید در خانهٔ سلیم فرخی بنشیند و مفاتیح‌الجنان، حلیة‌المتقین و زادالمعاد بخواند و نوای طنبور درویش مفتون را بشنود (ص ۳۲۳). (سلیم که می‌نماید پیرو شریعتی است اما از حلیة‌المتقین دعا بیرون می‌آورد تا انگلیسیها ترجمه کنند.)

راستی هستی نوریان کیست که باید به هر سازی برقصد؟ چگونه می‌توان مدعی داشتن اندیشه و تأثیر معلمی چون خانم دانشور را داشت و این‌گونه مثل نهال بیدی به هر باد لرزید؟ اگر می‌گوید ته قلبم راضی به اسارت شوهر نیست و سر بزنگاه بهمش می‌زنم (ص ۲۵۴)، چگونه با آرامش زن سلیم فرخی می‌شود که همهٔ گذشته او را نفی می‌کند. تصویر هستی در این رمان بیشتر به عروسکی می‌ماند که در نمایش دستی از بالا نخی از او را می‌کشد و یکی از اعضایش را به حرکت درمی‌آورد. یک تصویر کاغذی است که به آسانی تا می‌شود؛ خط برمی‌دارد و زود پاره می‌شود.

ب: مراد

از توصیفهای نخستین برمی‌آید که او چپگراست. کم‌کم توصیف او کامل می‌شود و بالاخره آشکار می‌گردد که او مارکسیست است (ص ۳۵). مراد، معلم نخستین هستی در سیاست است و از همان ابتدا همه چیز را برای خود حل کرده: اصول مارکسیسم در جامعه پیاده شود تا مدینهٔ فاضله داشته باشیم. او نیز چون هستی شاگرد استادمانی و سیمین است. اما بی‌هیچ تأثیر از این دو تن. شخصیت قدرتمندی دارد که به قول زن استاد مانی، مراد شخصیت قوی ندارد و یک نوروتیک است (ص ۷۰). هستی پس از برخورد اول با سلیم می‌گوید: این بابا هم مثل مراد به آدم درس می‌دهد (ص ۳۲). در واقع مراد روی نخستین سکه‌ای است که روی دوم آن سلیم است. مراد رویهٔ بی‌دین و سلیم رویهٔ دیندار آن. مراد نه مرد اندیشه بلکه بیشتر یک فعال سیاسی است. بخصوص با رفتن به حلبی‌آباد و کار در آنجا بیشتر به یک رابین‌هود ایرانی می‌ماند. دل‌خوش می‌کند که قاچاقی برق و آب برای مردم آنجا بکشد. اما اندرون و رویهٔ اصلی شخصیت او به هنگام بیماری (ص ۲۲۰) و دستگیر شدن مرتضی آشکار می‌شود (فصل ۱۹). مراد یک رمانتیسیست انقلابی رمانتیکی است که نویسنده چند شعار مارکسیستی در دهانش گذاشته. بخصوص ساخت مقوایی او زمانی آشکار

می‌شود که در بیماری، پس از انداختن حب تریاک شعار می‌دهد: جایی است که ایمان فلک رفته به باد (ص ۲۲۰). و وقتی سلیم پولدار از راه رسید دیگر جایی در زندگی هستی برای او نیست. می‌رود اما معلوم نیست به کجا.

ج: سلیم

در انگلیس تاریخ ادیان خوانده و رسالهٔ فوق لیسانسش را دربارهٔ عرفان تطبیقی نوشته (ص ۲۶). معتقد است که در تحول رنسانس شیطان خودش را وارد تاریخ کرده و می‌گوید وظیفه ماست که شیطان را برانیم (ص ۳۱) و به حرف آخر دکتر شریعتی باور دارد که می‌گفت: آزادی - برابری - عرفان (ص ۳۵). اما این پیرو شریعتی نشسته و کتابهای دعای روزگار صفویه را که آن همه شریعتی بر آن تاخته، دور خود جمع کرده و از آنها دعا برای ترجمه بیرون می‌آورد. روزها هم برای پدر زنباره‌ای حجره‌داری می‌کند تا دکمه‌های ارتش شاهنشاهی تأمین شود. گاه سری به حلبی‌آباد می‌زند. چریک مخفی می‌کند. رمان نشان نمی‌دهد که در هیچیک از این کارها موفق باشد. اما ظاهراً در یک کار توفیقی نصیب او می‌شود: پنهانی هستی را صیغه کند تا کتاب ترومن کاپوته را از او بگیرد و حلیةالمتقین به دستش بدهد. این تصویر البته آنگاه کامل می‌شد اگر پس از چند سال می‌دیدیم که هستی روی صندلی جلو ماشین نشسته و چهار - پنج دختر و پسر قد و نیم‌قد روی صندلی عقب به سر و کول هم می‌زنند. سلیم هم در حیاط را بسته و دارد به طرف ماشین می‌آید. شکمش آنقدر بزرگ شده که کمربند را به پایین سُرانده است.

سلیم در دیدگاه خانم دانشور نسبت به مراد از مرحمت بیشتری برخوردار است. چرا که علاوه بر تمایل به شریعتی، گوشهٔ چشمی به آل‌احمد نیز دارد. این از نویسنده. اما در چشم آدمهای دور و بر هستی نیز بر مراد برتری دارد. مامان عشی که مراد را پسرهٔ خُل و چل می‌داند، خودش را به آب و آتش می‌زند تا دست هستی را توی دست سلیم بگذارد.

خانم دانشور برای این‌که سلیم بیشتر موجه به نظر بیاید از هیچ کوششی دریغ نمی‌کند. در حلبی‌آباد که مراد و فرهاد بیمار در بستر افتاده‌اند، ناگهان سلیم مانند زورو، بی‌اینکه دست به کاری بزند یا هیچ آسیبی به او برسد، ظاهر می‌شود تا هم شیخ سعید را به راه عقل بخواند و هم هستی را به خانه برساند.

سلیم که به روشنفکران می‌تازد که با هم هماهنگی ندارند و تکلیف خود را هم با خدا روشن نکرده‌اند (ص ۲۴۰)، معلوم نیست چگونه از مرحمت نویسندهٔ انسانگرایی چون خانم دانشور برخوردار می‌شود. در تحول رنسانس انسان وارد تاریخ شد، اما سلیم اذعان دارد که شیطان وارد تاریخ شده است. یعنی شیطان مساوی انسان. اینها همه درست. انسان می‌تواند هر عقیده‌ای داشته باشد. اما بردن سلیم به همه جا برای چه؟ متأسفانه تنها نتیجه‌ای که از آن عاید می‌شود، شخصیت مقوایی اوست که به رمان آسیب جدی وارد کرده است. مثل بازیگران تئاتر عروسکی به همه جا کشیده می‌شود و هیچ جاکاری نمی‌کند. نه، تنها یک جا دست به کاری می‌زند. چهرهٔ ظریف هستی را به ریش خود می‌چسباند.

د: عشرت

کوشش خانم دانشور در توصیف شخصیتهایش تنها در سیمای مامان عشی به توفیق می‌رسد؛ آن‌هم تا نزدیک به پایان کار.

عشرت که همسر اولش (پدر هستی) را از دست داده، یک سال بعد به همسری گاراژداری به نام احمد گنجور درمی‌آید. مردی که خود را با زمانه هماهنگ کرده و پله‌ها را با شتاب بالا می‌رود و مزایده‌های امریکایی نصیب او می‌شود. عشرت قهرمان بودن شوهر پیشین خود را انکار می‌کند (ص ۱۰۸) و هر کس را که از سیاست حرف بزند خُل و چل می‌داند (ص ۱۴۰). به دخترش دستور می‌دهد به آرایشگاه برود (ص ۸). خود به بولینگ و سونا می‌رود (ص ۱۰) و انگلیسی شکسته بسته‌ای یاد گرفته است (ص ۱۱). بینی‌اش را جراحی می‌کند (ص ۱۵) و برای فرهاد، آرایشگرش، هم ماشینی به عنوان هدیه می‌خرد.

عشرت به طور طبیعی از آنچه شوهرش انتظار دارد، سریعتر می‌رود. مشروب فراوان می‌خورد و در برابر مهمانان فاسقش را با شهوت می‌بوسد. از او بچه‌دار می‌شود و آن را کتمان نمی‌کند. چون شوهرش او را طلاق نمی‌دهد تا با فاسقش ازدواج کند، خشمگین می‌شود و وقتی درمی‌یابد فاسق او را تنها برای فسق می‌خواسته، تصمیم به خودکشی می‌گیرد، اما به جای خودکشی به یک عشرتکده می‌رود.

خانم دانشور تا اینجا در پرداخت شخصیت عشرت توفیق می‌یابد، اما ناگهان زنی را که در پانزده سالگی راهی خانه شوهر شده و زود او را از دست داده و پس از آن در منجلاب زندگی احمد گنجور افتاده، بر سر سجاه می‌نشاند. مامان عشی تبدیل می‌شود به خانمی که در کنسرت مغازهٔ تیمورخان شرکت می‌کند و محسن بدو هم پاک دلباختهٔ او می‌شود اما در عین حال هستی را هم به فرهاد آرایشگر می‌سپارد. این تغییر ناگهانی، آنچنان سردستی و با شتاب پرداخته شده که زحمتهای خانم دانشور را در ساخت عشرت برباد می‌دهد. خمیره‌ای را که با زحمت ورآورده و با دقت به تنور چسبانده پیش از آنکه خوب پخته شود، از دیواره می‌کند. اگر خانم دانشور در این تغییر شتاب نمی‌کرد، عشرت تنها شخصیتی می‌شد که درست از آب درآمده بود و به توفیق رمان کمکی می‌کرد.

ه: تورانجان

مادربزرگ هستی. با تمام شعارهایی که می‌دهد و اشعار اخوان ثالث و دیگران را دربارهٔ دکتر مصدق می‌خواند، اما زنی است به تمام و کمال در خط گذشته. جزیرهٔ سرگردانی می‌گوید که او لیسانس گرفته و دبیر شده اما او و ظاهراً مثل تمام مادربزرگها در خانه می‌نشیند و با سفره و سجاده سروکار دارد. تنها کارش به جز اینها واداشتن مهرماه خانم به تلفن زدن به سیمین و عشرت است تا آنها را عذاب بدهد. تورانجان با گذشته‌اش و با خاطرهٔ قهرمانی پسرش زندگی می‌کند. هر کس را می‌بیند، سر دلش را برای آنها باز می‌کند و قصهٔ قهرمانی پدر هستی را بازگو می‌کند.

در پرداخت سیمای تورانجان دو عامل به طبیعی بودن او لطمه می‌زند. نخست لیسانس گرفتن او و درس و دانشکده‌اش. آنجاکه تورانجان مادربزرگ نیست، به صورت عروسک پیری در عروسکخانه درمی‌آید. دوم تغییر ناگهانی او و از این‌رو به آن رو شدن، به هنگام بازگشت عشی به خانه‌اش.

جزیرهٔ سرگردانی، همچون سووشون و دیگر کارهای خانم دانشور، یک داستان واقعگرا است. این اثر طبق آنچه گفته می‌شود جلد نخستین یک رمان سه جلدی است اما داستان به گونه‌ای تمام شده که می‌توان آن را کتاب مستقلی دانست. خانم دانشور دوبار در این داستان فضایی سوررئالیستی می‌آفریند. یک بار پس از توصیف مستر کراسلی از جزیرهٔ سرگردانی که هستی خود را با مراد در آن جزیره می‌بیند و زنی سیاهپوش کیسه‌ای پر از سوسک را روی سرشان خالی می‌کند. بار دیگر وقتی هستی در اتاق آل‌احمد روی تخت او خوابیده. اما نویسنده با هنرمندی تمام این دو فضا را در کل داستان به زیبایی جا انداخته است.

زبان رمان درخشان و یکدست است. به جز چند مورد نادر مانند نیوشیده بودند به جای شنیده بودند (ص ۷) یا پرانید به جای پراند (ص ۶۰) که واژه‌های آرکائیک با جمله نمی‌سازد. اما این موارد آنچنان نادر است که نمودی در رمان ندارد و همین زبان درخشان است که باعث شده بسیاری آن را به آسانی بخوانند. تسلط بر زبان فارسی، نشان داد که خانم دانشور هنوز بزرگترین نویسندهٔ زن ماست. حتی اگر رمان ناموفقی چون جزیرهٔ سرگردانی بنویسد. اما جزیرهٔ سرگردانی در قد و قوارهٔ سیمین دانشور ناموفق است. ○

مسعود طوفان

کشف تاریکی

یادداشتهایی بر جلد اول «جزیرهٔ سرگردانی»

«گفت: این زن...
«   زانکه چون ما نیست
«   می‌داند..
«   کز کدامین گمشده مانده‌ست دور،
«وَز که افتاده‌ست زینسان ناصبور..
« داند او تا بر که می‌باید گریست!

عطار: منطق‌الطیر

ـ ۱ ـ

(... اسبی، بر ستیغی ایستاده. یال افشان و سم‌کوب. این، شاید فشرده‌ترین برداشت تصویرگونه‌ای باشد) که **سووشون** [۴] اولین رمان سیمین دانشور در یاد به‌جا می‌نهد؛ با اینهمه، آیا این تصویری بسیار **«مردانه»** نیست؟ بی‌شک، اما هنگامی که در فرآیندِ استحاله‌ای ادبی، یال ـ لرزه‌های اسب، بر پهنهٔ خیزابه‌هایی لاژوردی، گرداگردِ جزیره‌ای سرگردان، گسترده می‌شود، از میان غرابت گوش‌ماهیها و یال ـ آژه‌های دریایی، بیش از هر چیز عطر گیسوان و مویهٔ زنی را می‌شنویم که گویا اینهمه سال، سر بر شانهٔ اسب داشته؛ و آن یال، هیچ نبوده مگر زلفان ژولیدهٔ همو: انگار اینهمه مدت، «زن» در دل تپندهٔ آن تصویرِ مردانه پنهان بوده است...

چنین پیداست که نمی‌توان به «جزیرهٔ سرگردانی» [۵] ی **سیمین دانشور** پا نهاد و به بطن آن راه یافت بی نیم‌نگاهی به «سووشون»، رمان نخستینش، که ۲۴ سال پیشتر ظهور کرد و اینک، از سویی یکی از کلاسیکهای، رُمان فارسی و از دیگر سو سرآغازی است ماندگار بر ادبیات زنانهٔ ایران ـ در حیطهٔ رمان ـ: پَرهیبِ اسبی، هنوز ایستاده بر ستیغ خاطرهٔ ما، و شبح یک زن ـ: **«زری»**، PROTAGONIST یا سرآهنگِ سووشون، **آنتیگونه**‌ای که می‌باید پیکرهٔ خونالود محبوبش (**یوسف**) را همچون تندیسی از **سیاووشانِ** نسلی بسپار تاریخی به خاک بسپارد. روساخت آن رمان، آشکارا حکایت از جانمایه‌ای سیاسی ـ اجتماعی دارد؛ پس، «خاک» به ظاهر تمثیلی‌ست از میهنِ اشغال شدهٔ نویسنده و این، همه، در زمینهٔ ستیز خشونت‌بارِ **مردان** دریافتنی‌ست؛ با اینهمه، در ژَرفلایهٔ داستان، **«خاک»** می‌تواند همان کهن ـ نمادِ **مادینگی** باشد و هماهنگ با آرمان و کوشش و تلواسه‌های سرآهنگ داستان در بازیافتِ جهان زنانه‌اش؛ همچنان‌که **خاکسپاری** در نماد اسطوره وارش بازگشت به زهدانِ **«زمین ـ مادر»** است. انگار، در زیر ـ لایهٔ داستان، رودی تاریک و پوشیده در حجاب، آرام می‌لغزد و تا سپس سالها بعد خود را دریایی آشفته گیس واگشایی کند: خروشِ واخوردهٔ زنی، که دنیای پدرسالار را از عطوفت و مادرانگی تهی می‌یابد. جزیرهٔ سرگردانی از دل چنین دریایی سر برمی‌کشد؛ و زنی در آن چشم می‌گشاید: زنی که در هنگامهٔ نبرد «مردان» و «نامردانِ» تاریخ همواره بر آن کوشیده تا جانب «رادمَردان» را نگاه دارد. پس دل به آرمانهای این نبرد می‌سپارد و به خواهران خود امید می‌دهد که: «گریه نکن خواهرم. در خانه‌ات درختی خواهد روئید و درختهایی در شَهرَت و بسیار درختان. در سرزمینت/ و باد، پیغامِ هر درختی را به درخت دیگر خواهد رسانید و درختها از باد خواهند پرسید: در راه که می‌آمدی، سحر را ندیدی؟» می‌بینیم که در این واپسین جملاتِ پایانی‌ی سووشون، که در متن داستان، تسلیتی است از جانب مردی آرمانگرا، عناصر مادینگی (درخت / گیاه) با عناصر نرینه (باد/ آسمان) پیوند یافته؛ ـ **زری**، بی‌شک این نوید را بسیار هم ـ سرشت با آرمانهای نهانِ خود می‌یابد زیرا در پیکرهٔ به خون آغشتهٔ مردش، سیاووشی افسانه‌ای را بازمی‌جوید: پهلوانی نرمدل که رَوانگانِ اسطوره‌ای MYTHOLOGICAL PSYCHOLOGY و شگرفش به صفاتی آراسته است که با جهان خشن پدرشاهی چندانِ سازگار نیست و شاید از همین‌روست که از کُشته‌اش نیز عنصری مادینه (درختی افسانه‌ای) می‌روید. با اینهمه، در سووشون، زنِ دلسپردهٔ نیک‌مردی‌هاست؛ و در وعدهٔ آن نیک مرد: «سحر را ندیدی؟» ـ نوید آرمانی‌یِ ظهور سحر ـ نکته‌ای نهفته که برای واشکافی و دریافت تحول نگرش دانشور در جزیرهٔ سرگردانی، برای ما از اهمیتی بسیار کلیدی برخوردار است؛ زیرا ظهور «سَحَر» در معنای نمادگونهٔ خود می‌تواند دو مفهوم گوناگون داشته باشد: **نخست** ـ آنچه که شاید خودآگاهیِ نویسنده نیز به تبعیت از نویسندگان و شعرای آن زمان بدان باور داشته و گونه‌ای پیروی از نمادگانِ دیرینهٔ ایران است که: نور، همواره اهورایی است؛ بدون توجه به اینکه در ژرف‌ترین لایهٔ آن نمادگان، فروغ و روشنایی بُنواره‌ای است نرینه که همهٔ بدیها را به «تاریکی» (عنصر مادینه) نسبت می‌دهد؛ و خوش‌بینانه‌ترین معنای ظهور سحر، پدیداری‌ی پهلوانانی‌ست نورانی: مردانی دادجو که

زنان را نیز حمایت خواهند کرد.

دوم - برداشتی که در لایهٔ فروپوشیدهٔ دانستگیِ زری (یا نویسنده) می‌گذرد و آن ظهور الههٔ بامدادی و در معنایی عمیق‌تر، بروز نطفهٔ نور (عنصر نرینه) در دل تاریکی (عنصر مادینه) است، آنچنان که بتوان به زیباییهای **نهفته و ناشکفتهٔ «شبانه» نیز پی برد.**

.... **هرچه هست، سالها خواهد گذشت، و «زن»، بیدار و پندار زدوده DISILLU SIONED خواهد شد،** و این را نخستین کلماتِ جزیرهٔ سرگردانی، فاش می‌کند: «سحر نبود.» **- فقط اما** «صبحی کاذب که از دروغ خود سیاهروی شده بود.» - انگار پس از سالها امید و نبرد، آنچه که از زنانگی، برای زن مانده، همان **«تاریکی»** است: «چند تا زن، با چادر عبایی، دستهایشان را حمایل دیگهایی که بر سر دارند کرده، می‌آیند. چانه و گردن زنها، خالکوبی شده - نقش کژدم، مار...»

در واقع، همهٔ آستانه یا ورودیهٔ داستان جزیرهٔ سرگردانی، که در بررسی‌ی شتابزدهٔ نخستین و حتی شاید در خودآگاهی‌ی خود نویسنده نیز جز تمثیلی سیاست آلوده که به شیوهٔ یک آینده‌گردی FLASh - FORWARD بیان شده، نباشد، در بطنِ ساختاری‌ی خود تقابلی است پیاپی از نمادهای مردانه و زنانه: از این میان، عنصر فلز (عنصر مردینه) که مانند بختکی سیاه یا سرنوشتی محتوم بر سرِ زنهاست (دیگ) بلافاصله خود را در پوکه‌های فشنگ و خمپاره و بمبهایی که گویا از خشونتی مردگرایانه به جا مانده می‌گستراند: آشکارا آتشی برافروخته شده و این آتش (عنصر مذکر) از گیاهان و درختان (مادینه) جز اُستُنی به جا نگذاشته: «درختهای ناشناخته‌ای را می‌بینند که برگهایشان سوخته... و به چمن سوخته‌ای می‌رسد.» پس بیهوده نیست اگر **«هستی»**، سرآهنگ داستان، در آینده‌نگری به سرنوشت زنانهٔ خود سرگردان بماند... از اینجا ما با او به جزیرهٔ سرگردانی پا خواهیم نهاد: «خواب دید: در سرزمین ناشناسی است. از گرما عرق کرده، پیراهنش به تنش چسبیده، از تشنگی لَه‌لَه می‌زند.» - و «آب»، روشن‌ترین عنصر مادینه که در سراسر رمان، خود را تکرار می‌کند، اینجا حتی از خود زن دریغ می‌شود و فقط در قطرات عرقِ رنج او متبلور می‌شود - اینک دیگر حتی ارتباط او با «زمین - مادر» یکسره قطع شده: - «و حالا هستی کنار چاه آب ایستاده. نه چرخ چاه، نه رسن. صدایی می‌گوید: آنها که ریسمان، دستشان بوده، آنها که کلید داشتند، همه‌شان گم و گور شدند.»...

... و اینک به سرآغاز رمان سووشون بنگریم، همراه با این تذکر که با سنجش این هر دو سرآغاز، - اگر این داوری ناشی از پسند ادبی‌ی بیراههٔ من نباشد - هنوز بُردِ زیباشناختی با آغاز بسیار خوش پرداخت و منسجم سووشون است، گیرم که اینک با نویسنده‌ای بسیار مجرب‌تر روبروئیم. - (از مقایسهٔ گسترده‌تر هر دو رمان در این بُرهه باید پرهیز کرد، یکی به دلیل آنکه اینک تنها جلد نخستین جزیره... را در دست داریم، و یکی به دلیل قطعاتِ به گمانم کلیدی و زیبایی که نویسنده از جلد اول حذف کرده) - در حقیقت، ساختار سووشون در سبک و سیاق خود، چنان استوار و همدوس COHERENT است که خود نویسنده را در رمان دومش به نبرد می‌خواند. و **هرچند افسوس** است که تاکنون، ژرفساختهای سووشون چندان که باید و شاید واکاویده نشده و بیشترِ نقدهای آن زمان نیز زیرگرایشِ بسیار مردانهٔ سیاسی یا ستیزه‌جویانهٔ رایج، عنصرهای نهفته و زنانهٔ داستان را نادیده انگاشته؛ با اینهمه حتی گریزی گذرا و موشکافانه به آن رُمان، گوشه و کنارهای ناکافتهٔ ساختار آن را - چندان که ما را در بررسی جزیرهٔ سرگردانی یاری دهد - بازگشایی می‌کند.

زیباترین شگرد نویسنده در سووشون، در نخستین سطر آن پدیدار می‌شود:

«آن روز، روز عقدکنان دختر حاکم بود. نانواها با هم شور کرده بودند و نان سنگکی پخته بودند که نظیرش را تا آن وقت هیچکس ندیده بود.»

چنین آغازِ پُرتکانه و افسانه‌واری را در ادبیات خود، تنها از زبان یک زن دیگر شنیده‌ایم: **شهرزادی** که زیر تیغهٔ شمشیر مردی سخن می‌گوید و پیش از آنکه سرش به باد رود، می‌باید شنونده را با داستان خود افسون کند؛ و اگر آن کلام مشهور **«تودوروف»**، کمابیش صادق باشد که هر نویسنده‌ای بایست همانند **شهرزاد**، میان خوب داستان گفتن و مرگ یکی را برگزیند؛ این حکم دربارهٔ نویسندهٔ زنی که بر سرِ آن باشد تا آواهای ناشنیده و نا آشنای جهان بیگانهٔ خود را در میان تالارِ هزاره‌های مردسالاری بسراید و به شهریارانِ پیربخت، بنیوشاند، عینِ واقعیت و بازگوی حقیقتی است بسیار گسترده‌تر و خطرآلوده‌تر. و آیا سبک دانشور در نهاد خود پیروی‌ی تنگاتنگی از همان زبان افسونکار و کهن شهرزادانه‌ای نیست که ما را وامی‌دارد «سووشون»، و اینک «جزیرهٔ سرگردانی» را یک نفس بخوانیم، بی‌آنکه فرصت دست یازیدن به شمشیر شهریارانهٔ نقد ادبی‌ی خود داشته باشیم؟ به یاد بیاوریم که شمشیر نقد در اینجا فقط استعاره‌ای انشایی نیست، چراکه واژهٔ یونانی‌ی KRITIKE (نقد و تشخیص) نیز پیش از آنکه به معنای خوب و بد کردن باشد، در ستاکِ واژگانی‌ی خود گویا همریشه است با واژهٔ «کارد» فارسی و * «کَریدن» [۶] KARRETAN در فارسی‌ی میانه به معنای «بُریدن» و «واشکافتن»، و از این‌رو هرگونه نقد ادبی، گویی کنشی است مرد - وارانه. پس اینک حتی به بهانهٔ نقد زنگرایانه FEMINIST CRITICISM نمی‌توان شمشیر را فرو نهاد. اهمیت هنری‌ی سووشون و سپس جزیرهٔ سرگردانی، به دلیل استقبال بی‌سابقه یا باسابقهٔ مردم از آندو، نه ثابت می‌شود و نه نفی. وگیریم که گاه یک اثر هنری‌ی والا از محفل آویژگان یا خواص، پا فراتر نمی‌نهد، اما هنوز چنین حکمی در دست نداریم که هر اثر مردم‌پسندی عاری از ارزش هنری‌ست، در عوض می‌توان یقین داشت که آن شمشیر سختگیر، بارهای بار کلام شهرزادکهایی خام‌زبان را در میانهٔ کار بریده باشد. با اینهمه این شمشیر یا کارد، بسا که جنبه‌ای مادرانه بگیرد، زیرا در کارکردی آفریننده، این شاید تنها افزاری بوده که نوزادان پنهان هنر را در یک «رُستمینه» به عرصهٔ ولادت رسانده باشد، یا دست‌کم همچون محافظی برفراز سرِ نوزاد، آویخته شده باشد. چراکه هیچ نقدِ آفریدیاری نمی‌تواند در خشونت کالبدشکافانهٔ خود چندان پیش برود که «جان هنری» اثری را نادیده بگیرد و از معنا تهی نشود.

پس اینک، با شمشیر در برابر شهرزادا! - : آیا این، «مردم پسندی»ی جزیرهٔ سرگردانی‌ست که بسیاری از منتقدان را در قضاوت بر ارزشهای هنری‌ی آن آشفته می‌دارد، یا زبانِ بسیار مستقیم و «مردمی»ی آن که گویی تجربه‌های نسل جدیدی از داستان نویسان فارسی زبانی را نادیده می‌گیرد که در فرازهٔ زمانی‌ی میان ظهور سووشون و جزیرهٔ سرگردانی سر برافراشته و پیگیرانه به آزمون و حتی کشف قلمروهای ناشناختهٔ زبان و شگردهای نوی داستانسرایی برآمده و اینک نویسندهٔ جزیره... را با خود بیگانه می‌یابد؟ آیا در همین سرآغاز داستان: و رؤیای غریبِ **«هستی»** و نیز بدان هنگام که او نامزد تب‌آلوده‌اش، **«مراد»**، را از شهر **حلب** (حلبی‌آباد) می‌رهاند و مراد به هذیانگویی می‌افتد، فرصتی مناسب برای نویسنده فراهم نمی‌آید تا از سبکِ معمول خود تخطی ورزد و مثلاً به جای روایت مستقیم، به شیوهٔ «جریان سیّال ذهن»، که گویا بسیار آزادانه‌تر و رهاتر به ژرفای شخصیت داستانش راه می‌بَرَد، متوسل شود؟ متأسفانه چنین نقدی، از یاد می‌برد که بزرگترین کار هر هنرمندِ صاحب سبکی، تکامل بخشیدن به سبک و اسلوب هنری‌ی خود اوست و نه آزمون و تجربهٔ پیاپی و یا ناقص سبکهای دیگر. گرایش صحیح‌تر آنست که این پاره از داستان را نسبت به پاره‌های دیگر آن ضعیف‌تر، یا ناسره‌تر بیابیم؛ با اینهمه کدام حتی شاهکار ادبی را سراغ داریم که جابه‌جا از نشیبهایی بری باشد؟ چنین گرایه‌ای هرگاه بُرد و تکانهٔ کل اثر، و جان هنری‌ی آنرا نادیده بینگارد، چندان راه به جایی نمی‌بَرَد و ممکن است ما را به اشتباهی بیفکند که **نابوکوف** در انکار **داستایفسکی** (که داستان‌هایش نثر و ساختاری آشفته دارد) مرتکب می‌شود. بسیار طرفه است که «ویلیام فاکنر» در مصاحبهٔ مشهور خود می‌گوید: «بگذار نویسنده‌ای که شیفتهٔ شگرد TECHNIQUE است، جرّاح یا آجرچین شود.» [۷] اما در ترجمهٔ منتشر شدهٔ این مصاحبه به زبان فارسی، همین جملهٔ ساده معکوس شده (= تکنیک برای نویسنده همان اندازه مهم است که برای جراح یا بنّا!) - و این شاید فقط لغزشی در ترجمه نباشد، چندان که بازگوی گرایشِ غالبِ زمانهٔ ماست.

اگر اما هنوز اصرار داریم تا لبهٔ شمشیر را بر گردن شهرزاد بنهیم، بی‌آنکه نشان خشمی مردانه باشد، بگذار گلایه‌ای از اینگونه باشد که دانشور، بی‌هراس از قیل و قال جهان و منطق مردانهٔ ما، کاش بسیار آزادانه‌تر و بیشتر از اینک، از نیروهای فروخوردهٔ زنانه‌اش بهره می‌جست؛ و این به زبانی دیگر به معنای رهایی‌ی بیشترِ جهانِ تاریکِ ناخودآگاهیهاست که به تعبیر مکتب **«یونگ»:** قسمت اعظم و «زیر دریا نهفته»ی جزیره‌ای است که ما تنها پارهٔ کوچک بیرونش (خودآگاهی) را می‌بینیم؛ و این، شاید قسمت‌هایی از جزیرهٔ سرگردانی‌ی دانشور را یکسره دیگرگون می‌ساخت؛ اما خواهیم دید که در همین حالت کنونی‌ی خود نیز، جزیره... که ظاهراً، پهنهٔ متنی است بسیار یکدست، با مردمی سردرگم و غریب، چه آواهای شبانه و ژرفینه‌های ناشناخته‌ای را در دل خود پنهان کرده است.

و شاید آنچه که جنبش ادبی‌ی معاصر یا آینده را رقم می‌زند، همین گرایش به وارهاندن جهانِ تاریک و مادینهٔ ناخودآگاهیهاست که ربطی به زن بودن یا مردِ بودنِ هنرمند ندارد. چنین گرایشی، البته شیوه‌هایی را می‌طلبد که اگر

مصّرانه بخواهیم نامی کلی بدان بدهیم شاید بتوان «نـــاخودآگـــاه - شـــاری»اش نـــامید یـــا UNCONSCIOUSNESS - FLOW؛ و این، با شیوهٔ جـزیی و رایـجِ «جریان سیّال ذهـن» STREAM OF CONSCIOUSNESS یکسان نیست که در بسیاری از موارد، به گمانم خیمه‌شب‌بازی‌ی خودآگاهی‌هایی‌ست شرمنده و استتار شده که به تـقلیدی ناشیانه و حـتی مضحک از سیلان عظیم و ناشناختهٔ فرآیندهای ژرف و آشوبناکِ ناخودآگاهی می‌پردازند.

دانشور اما، گویی همانند همزاد باستانی‌اش شهرزاد، هرگز لبهٔ تیز شمشیرِ شهریارانِ مردتبار را به جان نمی‌خرد. شگرد او در سووشون، هماهنگ با آرمانخواهیهای مردانهٔ دهه‌های ۴۰ ـ ۵۰، گزینش مرد و پسری است نسبتاً آرمانیده IDEALIIZED، تـا «نـاثیریکا» یـا زن نـیکوسرشتِ داستانش (زری) بتواند نرمانرم، اما استوار بر کنارشان قد عـلم کـند، بـی‌آنکه درخشِ آرمانی و زیبـاییهای جـهان زنانه‌اش چندان چشم شهریاران شرق را بیازارد. و امروز چون می‌خواهد در آن آرمانهای مردانه شک کند و حتی پاره‌ای از آن را به باد طنزی بسیار نهفته بگیرد، شخصیت اصلی‌ی زنِ جزیرهٔ سرگردانی‌اش را نیز فرو می‌کاهد و به سستی و سرگشتگی می‌کشاند و در نهان، بـه بـرخـی از باورداشتهای او پوزخند می‌زند. و این انگار دامچاله‌ای‌ست ادبی برای منتقدی که نتواند لحن پنهان نویسنده را از لحن بـازیگران داسـتان بـازشناسد، یـعنی مـیان TONE یـا «واژآوا»ی نویسنده، و MOOD یا «خیمآوا»ی قهرمانان او تفکیکی قائل شود. نـمونه‌ای بـارز از ایـن دامـچاله را در داستان‌کوتاه‌بلندهنری‌جیمز:«چرخش‌پیچ» سراغ داریم کـه منتقدان اولیهٔ آن با همین عدم تفکیک، نویسنده را متهم به نگارش داستانی مبتذل در زمینهٔ ارواح یا افسانه‌های جن و پری کردند، چراکه در «خیمآوا»ی زن پرستاری که راوی‌ی داستان است اعتقادی راسخ بـه ارتـباط خـبیثانهٔ ارواح بـا کودکان داد می‌زند، اما در واقع، لحن یا «واژآوا»ی پنهان نویسنده از جنون و خرافهٔ این زن که اطفالی معصوم را به سوی مرگ سوق می‌دهد، پرده برمی‌دارد...

گفته‌اند که گاه چنین تفکیکی بسیار دشوار و حـتی ناممکن است. و این گفته گویا هنگامی که درصـدد جـدا کردن «دانشور» آن سالها، از «زری»ی سووشون بـرآییم بسیار مصداق دارد، اما در جزیره...، نویسنده بارها به این ترفند دست یازیده: «هستی، مغناطیس نگاه او [«سلیم»] را جستجو می‌کرد و به این فکر بود که چشم‌های این بابا از یاد رفتنی نیست و رازی از ماوراءالطبیعه در بردارد و اگر آنطور که مادربزرگ می‌گفت: خدا در انسان تجلی کـرده، یـقیناً در چشم و نگاه....» [۲۵]، در اینجا، خیم ـآوای «هستی»، آشکارا رمـانتیک است امـا ظـهور نـاگـهانی و نامتجانس ترکیب «این بابا» در میان متنی چنان شیداگونه ما را به لحن یا واژآوای فروپوشیدهٔ نویسنده که نشانهٔ لبخند طنزآلودش به ساده‌دلی‌ی سرآهنگ داستانش است راهبر مـی‌شود. «هستی» کـه مـانند اسـطوره‌ای کـهن، بـه مـتن سرگردانیهای جزیره پرتاب شده، در تنهایی‌ی خود، پیاپی به سوی نوعی احساسات‌گری‌ی دخترانه گرایش دارد که او را به عالمی مینوی می‌کشاند و هربار، واژآوای نویسنده باید او را به سطح خاک بازگرداند: «... آه که عرق خـورشید، طـلاست؛ نـور مـهتاب، نـقره است؛ و قـطره‌های بـارانِ آسمانی، دُرّ و آذینِ درخت‌ها از این همه جوهر خـدایـی است. مادربزرگ [از سرِ جانماز] گفت: «اللهاکبر!» صدایش خشن و آمرانه بود و هستی دانست که باید پنجره را ببندد... با خود بگوید: آسمان دروغ است، یک توده هوای انباشته بیشتر نیست. ماه هـم سـنگستان سـرد و تـاریکی است، خورشید هم لابد توده‌ای مواد گداخته...» [۹۳]

و گاه حتی خیمآوای «سیمین دانشور» به عنوان یکی از بازیگران داستان خـود، بـا لحـن یـا واژ آوای دانشورِ نویسندهٔ امروز که گویی می‌خواهد انـتقام خـوشباوریهای زنانه‌اش در آن سالها را از خود بگیرد، یکی نیست (ـ و این بار انگار این «هستی»ست که انتقام قطعهٔ فوق‌الذکر را از «سیمین» می‌گیرد) ـ «سیمین می‌گوید:... درخت‌ها را که ناز می‌کنم، بـرگ‌هایشان از شـادی زیـر دسـتم مـی‌لرزند.../ هسـتی مـی‌پرسد: سوسک‌ها و پشه‌ها و مـارمولک‌ها و مگس‌ها و موش‌ها را هم دوست دارید؟» [۵۸] و اینجا سخن هستی واژآوای دانشورِ آشنا با واقعیاتِ تلخ است. به غیر از روساخت طنزآلودهٔ این گفتگو، به ایماهای ژرف ـ لایه‌ای‌ی متن کامل این گفت و شنود نیز بنگریم:

زنـی کـه در فـضای مـیهن (خـانه)اش در آن سـالها (۱۳۵۳؟)، با نگاهی هنری به مـادینگیهای آرمـانی. (آب، برگ، گل، گیاه، درخت...) دل بسته، و صدایی کهن به او هشدار می‌دهد که وجه منفی‌ی مـادینگی را از یـاد بـرده است و فهرستی از آفات و «خِرَفْسْتَرَان» (حشرات موذی‌ی جای گرفته در دل «زمین ـ مادر») را برایش قطار می‌کند. در کتاب کهن ایرانیان، «وی دیو - دات»، «جَهی»...، شیطانه یا مادینه دیوی است که یک‌سـوم آفـات و بیماریها را در لابـلای گـیسوانِ خـود دارد (فرگرد ۵۹/۷)... روسـپی‌ی نخستینه‌ای که مادر «هستی»ست...

اما چنین تفسیر هراس‌آوری، بـرای خـواننده‌ای کـه تاکنون جزیرهٔ سرگردانی را همچون متنی تک‌لایه و بسیار آسان خوانده است، شاید غافلگیر کننده و حتی دور از باور بنماید. بـه نـاچار بـاید هـمین‌جا درنگ آورد و بـه سـوی مبانی‌ی اسطوره‌ای و کهن الگوهای نـمادینی رفت کـه در ژرفـای جـزیره... بـه هـم تـنیده شـده و تـاروپود چـنین برداشتهایی را فراهم می‌کند...

-۲-

نگرهٔ دانشور دربارهٔ زن و مرد، در رمان جزیرهٔ سرگردانی بحثی مفصل می‌طلبد که اینجا تنها به خلاصه‌ترین شکل، به بنیادهای فلسفی ـ اسطوره‌ای‌ی آن می‌توان اشاره کرد.

بی‌شک، بـررسی‌ی جـزیره...از دیـدگاهی مـردتبار، همان اندازه مقرون بـه شکست است کـه کـوشش بـرای انطباقش بـا دبسـتانِ زنگـرایانهٔ غـرب FEMINISM. و اگرچه ظاهراً ناهمخوانی‌ی یک نـویسندهٔ زن، بـا دیـدگاه نخست دریافتنی باشد، ناهمراهی‌اش با گرایـهٔ دوم شـاید چندان پذیرفتنی ننماید.

هنگامی که سیمین (دانشور)، مستقیماً پا به جزیره... مـی‌نهد و پس از مـرگ غـوغابرانگیز هـمسرش جـلال (آل‌احمد) با قهرمانان داستانش روبرو مـی‌شود، گـفت و شنودی درمی‌گیرد که هستی آن را چنین به یاد مـی‌آورد: «فرخنده [به سیمین] می‌گوید: شما مسأله‌ای به نام زن، هرگز نداشته‌اید. سیمین می‌گوید: خودم تلاش کرده‌ام که کمتر داشته باشم. تو هم تلاش خودت را بکن. فرخنده می‌گوید: نه خانم جان. امکاناتش را داشته‌ای. مـن چـنین امکاناتی نـدارم. سیمین مـی‌گوید: در سال‌های جـوانـی، قصه‌ای را ترجمه کرده بودم. اسم نـویسنده یـادم نـیست. ماحصل کلام یادم است که این بود: اگر تو در یک شب تاریک و سرد زمستانی، یک فانوس روشن زیر کتت، روی قلبت پنهان کرده باشی، نه از سرما می‌لرزی، و نه از تاریکی می‌ترسی و نه از تنهایی می‌هراسی.» [۲۶۶]

و اینک به زیرلایهٔ این گفتار بنگریم. «فانوس» که در نــزد «ویـرجـینیا ولف» (بـه صـورت یـک LIGHT HOUSE/ فـانوس دریـایی) نـمادی است «فـالیک» یـا ذکورانه، با تلویحات جنسی‌ی فروید و مـایهٔ رشک و یـا نفرت و...، اینجا، هرچند هم که در مـفهوم «نور/ آتش»، عنصری است مردینه، بـا ایـنهمه در مـعنای فرگشتی یـا تـطوّری‌ی خـود: خِـردَی‌ست روشـن و اهـورایـی و مـایهٔ دلگرمی؛ بنابراین پیام دانشـور، در پسـلای ایـن گـفته، درآشامی و برافروختنِ یکی از ویژگیهای بـزرگ و مـثبتِ «جهان - مرد» است درون دلِ «جهان - زن» تا آنجاکه زن، پذیرا و کاشفِ رازها و ارزشـهای عـناصر مـادینهٔ شب و تاریکی‌ی خود، در مفهومِ مثبت آن، شود. بـرای دریـافت صحیح ایـن مـعنای بسـیار پـیچیده بـاید بسیار از مـفهوم امروزینِ تاریکی و شب، دورتر رفت و به فلسفه‌هایی کهن‌تر از آغاز عصر مردسالاری راه یافت که شب و تاریکی در آن هنوز برابر با پلیدی یا نگون‌بختی نشده است. «زِنـر» کـه رسالهٔ پژوهشمندانه‌اش دربارهٔ آئین زروانی‌گری هـنوز از ارجــی فــراوان بـرخـوردار است [۸] تأکـید دارد کـه: «شب/تاریکی» در اسطوره‌شناسی‌ی کهن ایران، نه فقدان نور، که خود وجودی است مستقل و مادینه. و در واقع، این یـکـی از کـهن‌ترین بـنیادهای فـلسفهٔ شـرق است کـه در رساترین شکل بیانی‌ی خود، هنوز در چین، بـه صـورت چرخهٔ روشنائی‌ی نرینه (یانگ / YANG) و تـاریکی‌ی مادینه (یین / YIN)به‌جا مانده. نکته اما اینجاست که در نـمودارِ ایـن چـرخـه، هـمواره نـطفه‌ای از نـور در دل تاریکی‌ست و نطفه‌ای از تاریکی در دل نور. یانگ و یین هیچگونه برتری‌بی نسبت به هم ندارند، و هیچکدام خیر یا شر نیستند، بـه دیگر زبـان: خـیر یـا نـیکی از هـمترازیِ چرخشی‌ی ایندو پدید می‌آید و بـدی یـا شـرارت نشـانهٔ فروپاشی‌ی این توازن است؛ با ایـنهمه «بـرابـری»ی ایـندو بُنوارهٔ مادینه و نرینه در اینجا، نه به معنای «یکسانی»، بلکه نوعی تقارن و تبادل زایشی است با حفظ ارزشها و استقلال درونی‌ی هر کدام.

نـزدیکترین انـدیشهٔ غـربی بـه ایـن نگـره را در کـار «یـونگ» مـی‌بینیم کـه بسـیاری از جنبه‌های فلسفی‌ی روانشناسی‌ی خود را از خاور زمین می‌گیرد و هر انسانی را (اعـم از زن یـا مـرد) هـم دارای جـانی زنـانه یـا «آنـیما» ANIMA و هم برخوردار از «جانی مردانه» یا «آنیموس» ANIMUS می‌داند. و به نظر می‌رسد که اندیشهٔ دانشور بر گرد رهایی‌ی همین نیروهای مثبت آنیمائی‌ی مرد و زن از سیطرهٔ آنیموس، در عین تقابل با جنبه‌های منفی‌ی هر دو است. با اینهمه نوعی ویر و گرایش افراطی در نحلهٔ نقد

عارف‌مآبانه، برای آن‌که هر اثر ادبی را از جنبهٔ یونگی‌اش بررسی کنند ما را به تأمل وامی‌دارد و بیش از هرچه هشدار خود یونگ را به یادمان می‌آورد که:

«اشتباه معمول انسان غرب، به هنگام روبرو شدن با مسألهٔ درک آرمانهای شرق، پشت کردن به دانش و دلخوش بودن به رایحه‌ای از نشأه و جذبه... است که نتیجهٔ آن تبدیل شدن به مقلدی ترحم‌انگیز است. عرفان غربی، بهترین نمونه از اینگونه اشتباهات ماست»[9] (و شاهدیم که در شرق، واژگونهٔ غرب‌گرای این تقلید ترحم‌انگیز، سر به آسمان زده است.). وانگهی، گیرم هم که به‌رغم برخی از منتقدان، نگرهٔ **یونگ** در واکاوی‌ی بسیاری از آثار ادبی کارساز باشد، نباید از یاد برد که در اینجا با نویسنده‌ای ایرانی سروکار داریم و دست‌کم به تبعیت از نظریات خود **یونگ هم** که باشد، ناچاریم به کند و کاو در «ناخودآگاه قومی» و بوم ـ زادِخود نویسنده بپردازیم. و اگر حساسیت مطلب اجازهٔ اندکی طفره را به ما بدهد شاید در این راه نکته‌هایی راهگشا بیابیم: یک اثر ادبی، البته رساله‌ای فلسفی یا سیاسی نیست، هرچند هم که نویسندهٔ آن، پای فلسفه و سیاست را به میان کشیده باشد. با اینهمه این طفرهٔ برون‌متنی‌ی ما، شاید از این زاویه توجیه‌پذیر باشد که از یکسو هر متن ادبی پاره‌ای است سرزده از درون یک متن گسترده‌ترِ تاریخی ـ اجتماعی و در یک حیطهٔ جغرافیایی با جهان‌بینیها و فرهنگ ویژهٔ خویش، آنچنان که در این محدوده تقریباً چیزی به نام برون‌متن نخواهیم داشت؛ و از سویی دیگر شاید این فقط یک بازی‌ی زبانشناسانه و بی‌ثمر نباشد اگر این گمان من درست باشد که واژهٔ عربی‌ی «متن» همریشه است با واژهٔ پهلوی‌ی «متیان» MATIYAN به معنای «رساله» ـ که در اینصورت، هر «متنی»، هرچند ادبی، رساله‌ای‌ست با امکانات تفسیرهای فلسفی ـ اجتماعی خود.

سخن اما اینجاست که در واشکافی‌ی بنیادی‌ی متنی ادبی، بازیابی‌ی رگه‌هایی که محتملاً ناخودآگاهانه در ژرفساختهای کلام نویسنده دویده، بسیار مهم‌تر است از استناد به دانش و آگاهیهای فرهنگی‌ی او در ظاهر کلامش؛ گیرم که چنین رهیافتی در برابر نویسندهٔ بسیار فرهیخته و آگاهی مانند **دانشور** بسیار دشوار باشد ـ (چنان‌که مثلاً در صفحه‌ای بلافاصله پس از نقل قول فوق، وی در نقش داستانی و واقعی‌اش، برای دانشجویان به تدریس هنر و فلسفهٔ هند و مقایسه‌اش با روانشناسی‌ی **یونگ** می‌پردازد) ـ اینجا اما اگر بتوانیم با پژوهشگرانی همباور شویم که فلسفهٔ «یانگ ـ یین» را اساساً اندیشه‌ای ایرانی می‌دانند که شاید در سدهٔ چهارم پیش از میلاد، به چین رسیده بوده و سپس خود را با یکی از بنیادی‌ترین جهان‌بینیهای هندو ایرانی روبر ببینیم که در زیر غباری از فراموشی فرو رفته، به جای رسیدن به تفکری که از بیرون (توسط نویسنده یا منتقد) به متن تحمیل شده، شاید به یکی از رگه‌های ناپیدایی دست یابیم که در ژرفای ناخودآگاه قومی ی ما، در خطی ناپیدا از زمان، و در نهفت دانستگی‌مان دست به دست گشته تا اینک خود را بروز دهد.

یکی از چین‌شناسان، به نام «**آرتور ویلی**» که به نظریهٔ ایرانی بودنِ اندیشهٔ کهن «یانگ – یین» اعتراض دارد بر این نکته تکیه می‌کند که اما در آئین زردشتی، روشنایی و تاریکی، به عنوان مظاهر خیر و شر در تضادی جانکاهند؛[10] و این استدلالی است لغزنده، چراکه هرچند، گویا نوعی پدرسالاری‌ی باستان در ایران، اسطورهٔ «تاریکی» یاااصل مادینهٔ نخستین را به صفت شرارت می‌آلاید و آفریدگان مُثبتِ مادینه‌اش (آب، زمین، گیاه، ماهی) را، چنان‌که «**زئنر**» شرح می‌دهد، آفریدهٔ روشنائی (اصل نرینهٔ نخستین) قلمداد می‌کند، اما در پیگیری و پژوهشی که از چارچوب این مقال بیرون است می‌توان به شواهدی دست یافت که بسیار پیش از آئین زردشتی، در باورهای کهنِ هند و ایرانی نیز، این هر دو بنواره همتراز بوده‌اند، و اینجا همینقدر توجه کنیم به همین دو واژهٔ چینی‌ی «یانگ» (نرینه) و «یین» (مادینه) ـ که اگر به خطا نرفته باشم از جنبهٔ معنایی و آوایی شباهتی کمابیش دارد با دو واژهٔ اوستایی‌ی «نی‌وان YVAN» (= پهلوان نرینهٔ جوان؛ همریشه با واژهٔ «جوان» در فارسی‌ی امروز و واژهٔ انگلیسی‌ی YOUNG) و «جِ نی JANI/ JANAY» (= زن، همریشه با واژهٔ کُردی‌ی ژن ZHIN).

در واکاوی‌ی بنیادی‌ی جزیرهٔ... **دانشور**، با این واژهٔ دوم، بسیار سروکار خواهیم داشت، زیرا «جَ نَ ی»، در فرگشت زبانی‌ی خود نه‌تنها تبدیل به «زن» (به معنای زاینده) شده است بلکه نیز همان «**جَهی**» JAHI یا «روسپی‌ی نخستینه» است که به یاری‌ی **اهرمن** PRIMAL WHORE می‌شتابد تا با همخوابی با **کیومرث** (نخستین آفرینهٔ **اهورامزدا**) انسان نخستین را تباه کند و از میان بردارد. بنابراین همانگونه که «**زئنر**» احتمالش را می‌دهد.

شاید «نخستین زوج انسانی [«**مَشی**» و «**مَشیانه**»] همچون فرزندانِ ایندو [«**جهی**» و «**کیومرث**»] نضج می‌گیرند.»[11]

از این چهرهٔ دوگانهٔ زن که از شگفتیهای اسطوره‌های کهن ایرانی است، پیش از هر کس، **هدایت**، نویسندهٔ بزرگ ایران، در شاهکار ادبی‌اش: بوف‌کور، به شیوه‌ای بسیار هنری بهره جسته: زنی واحد که گاه به صورت «**جهی**» درمی‌آید («لکاته») و گاه به چهرهٔ «**نائیریکا**» (**دختراثیری**). در جزیرهٔ سرگردانی اما، این دو سیمای گوناگون در دو زن عمدهٔ داستان یعنی «**عشرت**» و «**هستی**» رخ می‌نماید، با این تفاوت که دانشور، گویی جابه‌جا می‌کوشد تا مرز این تفکیک را درهم بشکند؛ چرا که در خاستگاه اسطوره‌ای‌شان نیز ایندو یکی بیش نبوده‌اند. اما آیا این از سرِ تصادف است که «**هستی**» که نامش آشکارا پژواکی است فارسی از معنای نام «**حوا**» («مادر همهٔ هستنده‌ها» حیات) همانند «**مشیانه**» (حوای ایرانی) دختر زنی است بی‌بند و بار که در جزیره... نقش «جهی» را به عهده دارد؟ هرچه هست، این مادینهٔ نخستین، با همان ساده دلی‌ی حوایی‌اش، از اعماق اسطوره‌ها، به واقعیت سرگردانِ جهان معاصر پرتاب می‌شود. به جهانی که انگار در آن، شیطان چندان زاد و ولد کرده که حوای ما دیگر **فقط** با یک ابلیس روبرو نیست ـ (چنین PLOT یا پیرنگی، شاید فیلم زیبای **رومن پولانسکی**: «**بچهٔ رُزماری**» را به یاد بیاورد: قصهٔ تولد کودکی که اگر ندانیم زیرآوای آن بازگوی افسانهٔ تولد مسیح است در میان شیطان‌پرستانِ عصر حاضر، به بسیاری از زیبایی‌های رازآلودهٔ هنری‌اش، پی نخواهیم برد)...

از همان ابتدا، این حوای نازک خیال، در جهانی چشم می‌گشاید که در آن، همه چیز، به هم آشفته است. با اینهمه، در او همواره هسته‌ای از هستی و زندگی‌گرائی، آرام و پدرام می‌تپد: در تلاشی دشوار برای روئیدن از خاک، در پی قطره‌ای آب، لَهَله می‌زند و خود را به دست بادهای آشفته و آتشِ آشوبناکِ جهانی مرد آفرید می‌سپرد. آسیبهای این بازی‌ی آسیمه و پرخطر، چندان است که در این بُرهه، نمی‌توان به روئیدن درختی بالنده از این تنِ سست دل بست. از دور می‌توان وضعیت فژم‌ناک یا تراژیکِ او را دید: حوّائی، دستخوش توفانهای گیسوژول و دل‌گُسل، در کنار آتشفشانهای جزیرهٔ **سراندیپ** جدید...

فرو رفته در میان خاکسترهای آتشفشانی، این وجود آشفته سر، گاه به امیدهای واهی دل خوش می‌کند: با آن همه شباهتش به دختر «خاکسترنشین» (سیندرلا) ـ با ناتوانیهای مادی و معنوی‌اش، و مادری که نامادر است و پدری افسانه‌ای که مرده ـ به امید فرشته‌ای‌ست یاری دهنده و شاهزاده‌ای که نجاتش دهند. (پناه بردن مأیوسانه‌اش به «سیمین»، و ازدواج بسیار عجیبش با «**سلیم**»، گواه این رؤیای درونی است)؛ در نمایشنامه‌ای که «**هلن**» ترتیب می‌دهد، او در واقع سرنوشت خود را بازمی‌جوید، ـ همراه با واهمه و عدم اعتماد به نفسش که مبادا شاهزاده، چهرهٔ واقعی‌ی او را نپسندد: «سیندرلای کنیز مطبخی روی شاهزاده خم می‌شود و می‌گوید: خود خودم هستم.» ([۲۱۱])

با اینهمه، باز پیوند او با زندگی و امید، انکارناپذیر است، و از همین‌رو نیز، نامش («**هستی**») با «**حوا**»ی اسطوره‌های **میان ـ رودان** (بین‌النهرین) سازگارتر است تا با نام آدم و حوای ایرانی («**مَشی**» و «**مَشیانه**» ـ هر دو از ریشهٔ «مرگ»). جهان نویسنده، انگار نام «**گیومرث**» (آفرینهٔ نخستین) را به دو پارهٔ اصلی‌اش: «زندگی + مرگ» (گیو + مرتن/ GAYO + MARTAN) تفکیک کرده و ساز و کارهای زندگی را به زن واسپرده و «مرد» را (که باز در فارسی، از ریشهٔ مرگ است) واگذاشته تا پارهٔ دومِ نامِ آن آفرینه را بردارد.

در حالیکه در رو ـ لایهٔ داستان، همه چیز به سادگی و گاه شوخ و شنگ در جریان است، زیر ـ لایهٔ داستان ایماهایی پُر تافت COMPLEX و دیگرگون دارد؛ فقط، گاه این جریان نهفته موجی برمی‌دارد و به سطح می‌رسد: «هستی به آب زلال استخر چشم دوخت.... یقین داشت که جزیرهٔ سرگردانی ربطی به سرنوشت خودش دارد. مگر همین الان، امشب، و همهٔ شب‌ها در متن جزیرهٔ سرگردانی زندگی نمی‌کرد؟ مگر هیتی نگفته بود که هستی و بودن، عامل زنانهٔ آدم است؟ مگر اسم او هستی نبود؟ مگر نزدیکترین قوم و خویش زمین، هستی نبود؟» [۲۰۳]. ... در میان این جزیرهٔ سرگردان، نام خانوادگی‌ی او: «**یان**» (پدری که مرده است) تنها، یادآوری است باستانی از آن توازن فرومرده و اسطوره‌ای میان اصلهای مؤنث و مذکر. پیوند بیش از حد او با آب، به تلویح ریشه‌های اسطوره‌ای‌اش را برملا می‌سازد. اما همین خاستگاه اسطوره‌ای مایهٔ بی‌دست و پایی‌ی حوّای جوان ما در جهان

معاصر می‌شود و مضحکه‌ای پدید می‌آورد: در سرزمینی قَفْر و خشک، او الههٔ آب یا **آناهیتایی**‌ست که به شیوه‌ای طنزآلوده و «کُواژ آمیز» IRONICAL آبهای مینوی گمشده‌اش را در استخر سرپوشیدهٔ حمام سونا می‌یابد: «هستی، تن به آب ولرم استخر سپرد و بوسه‌های آب را بر پوستش خوشامد گفت. دیگر از هیچ درِ بسته‌ای نمی‌ترسید. بی‌خود نبود که نمی‌توانست دل از مامان عشی بکَند.» [۲۰] در لذت‌جویی از «مواهب» جهان معاصر، زندگی‌ی ولنگار مادرش،گاه در اعماق دل، وسوسه‌اش می‌کند:«نمی‌دانست که چرا به هوس‌ها و نقشه‌های مادرش تن می‌دهد؟ نمی‌دانست چرا وابستگی او و برادرش شاهین به مامان عشی بی‌حد و حصر است؟ آیا جذابیت او می‌فریفتشان؟ آیا هستی در تهِ دل، جهانی راکه مادرش در آن می‌زیست ترجیح می‌داد؟» [۱۷] بهشتِ برهنگی‌ی حوایی‌اش در میان زنان فربه و بی‌درد و «**جهی**»های زیبا رقم می‌خورَد: «روی پله‌های حمام سونا زنهای چاق چاق، لخت لخت نشسته بودند. کفِ حمام، زن باریک اندامی دراز کشیده بود... هستی حالا دیگر مصمم شده بود یک تابلو حمام سونا بکشد و نامش را بگذارد برهنه‌های چاق بی‌درد.» [۱۶-۱۷] و جهنم موعود را در روی زمین بازمی‌یابد: «... رفتند به گامیش گلی ـ استخر کج و کوله‌ای پذیرای آب جوشان از دل زمین ـ حباب‌های عظیم، بخار آب، مه، بوی گوگرد، زنان و کودکان همچون اشباح، زنها بعضی با لنگ، چندتا با زیرشلواری، بیشتر یادآور حوا منهای برگ... سیمین تابلوش را که دید گفت: محشر کبری. استاد مانی وقتی دید گفت: جهنم دانته.» [۱۸۲] مادینگی‌ی آرمانی یا آب پاکی که او می‌جوید، هنگامی که پا به حلبی‌آباد فقر می‌نهد گندابی که جان کودکان را بی‌هیچ عطوفت مادرانه‌ای می‌گیرد، بیش نیست؛ ـ و آن شهرزادی که گاه در افسانه‌هایش از شهر ***خدا آفرید*** بغداد پا به «آلپو»ی باستان (**حلب**) می‌نهد، اینک باید «**حلب**» معاصر را وصف کند ـ: «در شهر حلب خورشید به آوارگان و بچه‌های کرایه‌ای زُل زده بود و در آسمان ابری نبود تا بگرید.» [۲۳۲] (یکبار دیگر تعادلی درهم ریخته: خورشید ـآسمان [عناصر مذکور] مسلط بر زمین، و عاری از عنصر مادینگی [باران] ـ) «مرد ران شکسته رفته بوده پل روی گندابرو... آخر بچه‌ها دم به دم می‌افتاده‌اند تو آب، خفه می‌شده‌اند.» [۲۱۶]

او پا به جهانی نهاده که نغمهٔ برابری و تساوی‌ی زن و مرد را زنبارگان سر می‌دهند: «بسکه به گوشم خواند که عشق چیز باشکوهی است، که زن بایستی سد جنسیت را بشکند تا آدم بشود. بسکه از تساوی جنسیت حرف زد...» و با سرگشتگی‌ی خود در برابر این کلام مادرش واکنش نشان می‌دهد: « ـ ذهنش همگام با دستها و پاها به کار؛... شکستن سد جنسیت، نه برای کسی که متعهد است. این ولنگاری‌ها به ما نمی‌برازد... در شکستن سد بایستی متوجه بود که آب، خانهٔ دهقانی را خراب نکند... لانهٔ مرغی را... پتوی مخمل آبی را روی تخت انداخت...» [۲۵۴] ؛ رنگ آبی، رنگی است که پیاپی خود را در کنار او تکرار می‌کند، شاید از آنجا که این رنگ، هم، رنگ آسمان روز است و هم، رنگ آب: یعنی دو عنصر مادینه و نرینه، و بس. نشانه‌ای از تعادل از دست رفتهٔ جهان. اما این همان رنگی است که مامانِ عشی خود را در زیر آن پنهان می‌کند:

«کارگرها داشتند استخر را رنگ آبی می‌زدند... مادرش را دید که با رب‌دوشامبر پشمی آبی سیر کنار در بستهٔ اتاق نشیمن ایستاده است... با مادرش به اتاق خواب رفت و روی تخت دو نفره که روتختی جیر آبی داشت، نشست. پشت دریها؛ آبی باز و پرده‌ها، آبی سیر...» [۱۲-۱۳] برای مادرش که این وسائل را «از یک خانوادهٔ آمریکایی» به چنگ آورده، این رنگ، علامت همان «تساوی جنسیت» غربی است؛ و هستی فقط می‌داند که یک جای کار می‌لنگد. خانم «هیتی» آمریکایی که نامش تقارن و تشابهی با «هستی» دارد و نیز یادآور پارهٔ دوم نام آناهیت («آهیت» = عیب و آلودگی) است از جهانی آمده نامتعلق به او: «هستی یک تخم‌مرغ که آبی، رنگ شده بود [برای خانم هیتی] انتخاب کرد و آسمان خراشی رویش کشید که چراغ‌های بیشترش روشن بود و قایقی روی آبی متن، بی‌سکّان و سرنشین رها کرد.» [۱۲۲] این جهان بیگانهٔ بی‌سکّان که فروغ نرینهٔ «اهورایی»اش را در آسمان‌خراشهای امپراتوری‌اش برافروخته، او را به «درهم شکستن سد» می‌خواند:

«کراسلی به هستی گفت: ال. اس. دی. می‌زنی یا گراس؟... هیتی گفت:ال.اس.دی. دوایی است که... به طور سمبلیک، مغز فعال و عمل کننده را می‌راند و انسان تولدی تازه پیدا می‌کند. نَفْس هستی. ـ هستی و بودن ـ عامل زنانهٔ فرد است؛ عمل و فعالیت مغز عامل مردانهٔ شخص. / کراسلی گفت: زنده‌باد عامل زنانه! و خواست برگونهٔ هستی بوسه بزند..» [۱۹۹] و حوای سرگردان و گیج ما خود را پس می‌کشد، چرا که شاید در خاطرهٔ ازلی‌اش، هنوز وسوسهٔ بهره‌جویی از گیاه ممنوعهٔ معجزه‌آسا را فراموش نکرده است... گرداگردش، همه چیز، حتی وعدهٔ «آزادی»، به گوشش می‌خواند که او بازیچه‌ای مادینه بیش نیست همانگونه که ناپدری‌اش با «پسیتا»، خدمتکار و پرستار خانه می‌لاسد و نابرادری‌ی کوچولویش، پرویز با «**لیدی**» (خانم) گربهٔ ملوسِ پسیتا بازی می‌کند، همه برای جهانی بسیار خشن و پدرسالار کارآموزی می‌بینند: «هستی، به سرسرا رفت و میز وسط سرسرا را پر از توپ و تانک و طیاره و کشتی و فضانورد و کاغذهای کادویی مچاله دید. ... اگر مراد بود.. به اسباب‌بازی‌های پرویز نگاه می‌کرد و می‌گفت: مدل‌های واقعی‌اش غیر از انسان فضایی در زرادخانه‌های کشور شاهنشاهی انباشته شده.» [۱۳۳ و ۱۳۶]

در جامعه‌ای با روابطی اقتصادی که خَصلتهای انسانی را می‌رباید و همه را جن‌زده می‌خواهد؛ ناپدری‌ی هستی، نزد او، برای سرنوشت پسر خود می‌گرید: «ـ تنها تو می‌فهمی. بیژن هم می‌فهمد. اما دارم بیژن را به جایی می‌فرستم که ضعفر جنی بشود یا زبرجد؛ مثل خود خاک بر سرم. مثل دور و بری‌هایم. تو می‌گویی چه کنم؟/ ـ استعفا بدهید. / ـ با این خرج کمرشکن؟..» [۲۰۸] در این میان، همه در نهاد خود، به نقش خودآگاهند، «هیتی گفت: سخت به فروید چسبیده‌ایم.../ هستی گفت: همه‌اش تقصیر فروید نیست. دامن زدن به فساد در غرب، برای منفک کردن نسل جوان از سیاست است./ کراسلی گفت: پس خانم کمونیست تشریف دارند.../ هیتی آهی کشید و گفت: روزگار تلخ و تباهی است. پیرها را الکل و ترس از پا می‌اندازد و جوانها را مواد مخدر و ولنگاری، و در رژیم‌های توتالیتر، محرومیت از آزادی فردی./ صدایی از گوشه‌ای که دخترها و پسرهای گل به گردن نشسته بودند بلند شد: زنده‌باد عسل‌های روح!/ هستی پرسید: عسل‌های روح چیست؟/ هیتی گفت: ماری جوانا، حشیش. کابوس‌آور است.» [۲۰۰] (فراموش نکنیم که صفت «***کابوس‌آور***» را برای این سرگشتگان جوان کسی به کار می‌برد که چند سطر بالاتر، هستی را به همین راه ترغیب می‌کند!)...

از آنسو، بسیاری از آنان که در گوشه و کنار برای جهانی بهتر می‌جنگند ـ آن نیک‌مردانی که ***زن*** در **سووشون** دلسپردهٔ ایشان است ـ با همهٔ آرمانخواهیها و شرافتشان، به شیوه‌ای «***پاد ـ نما***» PARADOXICAL، کمابیش چنان سخن می‌رانند که انگار بی‌خبرانه، برای حفظ روابط خشونت‌باری می‌جنگند که چیزی جز جنگِ نرینگان نیست ـ: «سلیم.. گفت: بایستی همهٔ مظلوم‌های جهان هم‌سطح ظالم‌ها شوند. خیلی درس داد. مادرش گفت: من که ملتفت نمی‌شوم عزیز.» [۲۹۳] «آقاشیخ سعید گفته بود: غضب ذاتی انسان است. در حیوان هم هست. چنانکه گل‌ها هم خار دارند. و بکتاش [مراد] گفته بود انسان زودخشم است و همیشه با عقل عمل نمی‌کند، حیوان سیر که شد دیگر شکار نمی‌کند، اما انسان می‌کند... و فرهاد از بکتاش گفته بود که به آسانی رکاب نمی‌داد، به آقاشیخ سعید گفته بود که به شما کمک کنیم تا به قدرت برسید، و بعد ما را به کنار بگذارید...» [۱۶۴] گونه‌ای سرگشتگی و راه ـ گم‌کردگی در اینسو نیز فریاد می‌زند. «همه سیاسی‌اند با حداقل دانش سیاسی و حداکثر صدور احکام سیاسی» [۱۷۰]

..... این همه شاید ما را با رمانی صرفاً ***سیاسی ـ اجتماعی*** رودررو سازد، اما با نگاهی عمیق‌تر، این دیدگاه سیاسی ـاجتماعی با چشمان ***حیران*** زنی نگریسته می‌شود که انگار می‌داند خانه از پای‌بست ویران است، ولی این همه را از پشت دری بسته می‌بیند و می‌شنود: «مادربزرگ، گوش می‌ایستاد. مامان عشی گوش می‌ایستاد و حالا هستی.../ دلزده می‌اندیشد: از دورانِ مردسالاری، بیشتر زنها گوش ایستاده‌اند، دروغ گفته‌اند، تحمل کرده‌اند، مدارا کرده‌اند، چرا که راهی به جمع جدی مردها نداشته‌اند... زنها از ترس مردها دروغ گفته‌اند و می‌گویند. مردها از ترس کیْ دروغ می‌گویند... دنیا مخصوصاً در این سرِ جهان خراب بوده، آدم سالم و طبیعی کسی بوده که نقاب محکمتری بر چهره داشته باشد... با این حال مردها جوشیان شمارهٔ یک بوده‌اند... و زنها شوریان شمارهٔ دو که فقط بایستی شور بزنند.» [۱۶۱]

و این، نشان گم شدن، یا انفعال **عنصر مادینه** در همهٔ عرصه‌هاست، بی‌آنکه چنین برداشتی دقیقاً همزبان و همراستا باشد با جنبش ***زنگرایانهٔ*** باختر زمین FEMINISM که در آن، گویی همین روابط غیرانسانی اما به گونه‌ای دیگرگون طلبیده می‌شود و در نهایت خود، انگار زن می‌خواهد همانند آمازونها با روحیه‌ای ***مردانه*** پا به عرصهٔ میدان نهد: با روحیه‌ای که به اصطلاح روانشناسانه‌اش، بار دیگر، برتری‌ی ***آنیموس*** (جان‌مردانه) در آن تضمین شده ـ (قدرت‌طلبی، سلطه‌جویی، پرخاشگری و خشونت.... . این ویژگیهایی‌ست که یونگ در زنان ***آنیموس‌زده*** بازمی‌یابد.)

چنین می‌نماید که دانشور، در این می‌کوشد تا به پاسخی بنیادی‌تر دسترسی یابد، پاسخی که شاید در ژرفای **ناخودآگاهی قومی‌ی** او مکنون و نامکشوف مانده و بیشتر هماهنگ با دیدگاه فرزانگان و فیلسوفان کهن چنین است که اینهمه سرگشتگی و ویرانی و شرارت جهانی را تنها به دلیل فروپاشیدگی‌ی همترازی و تقارن **زنانگی ـ مردانگی** و برتری یافتن یکی بر دیگری (هر کدام که باشد) می‌یابند؛ و این بسیار پیچیده‌تر و دشواریاب‌تر از نگرهٔ گاه ساده‌انگارانهٔ **فمینیستی** ست. در کوشش برای بیانی نو و مقایسهٔ این الگوی کهن با موقعیت انسان در جامعهٔ امروز، می‌توان دید که چگونه آن **همترازی‌**ی متقارن، ظاهراً به سود جنس مرد به هم ریخته؛ اما در واقع حرکتی ضد انسانی به زیان هر دو جنس، صورت پذیرفته است و گونه‌ای ALIENATION/ **بیگانش** همگانی پدید آورده: مردانی که عمدتاً از نیروهای **آنیما** یی‌ی خود بی‌بهره‌اند و زنانی که به جنبه‌های منفی‌ی **آنیما**ی خود پناه برده‌اند و یا حسرت قدرتهای **آنیموسی** را دارند؛ و این در گستره‌ای جهانی، بازنمودی شرارت‌بارتر دارد: جنگ، تقسیم نابرابر ثروت، استیلای زور، فقر، نژادپرستی، ملیت‌پرستی ... و...

چرا که اگر مرد، به دلیل زورمداری‌اش باید از زن، از این به اصطلاح **«جنس ضعیف»** برتر باشد، دیگر دشوار می‌توان یورشِ این **زورچیرگی** را در مرزی ایستاند و به نتیجهٔ **بقای اقویا** و فاجعه‌ای جهانی نرسید.

«هستی خواند: **برگذشته از مدار ماه/ لیک بس دورتر از قرار مهر...**

سلیم گفت: شاید حق با شما باشد و بشریت خود را با کاربرد تحقیقات فضایی و سلاح‌های هسته‌ای نابود کند. اما امیدوارم تحولی در زندگی بشر پیدا شود... هستی باز مخالف‌خوانی کرد: اگر نظر مرا بخواهید پیش‌بینی نیچه درست است که جهان آشفته بازاری می‌شود پر از هیاهو، ـ عین بازار مسگرها ـ پر از مواد مخدر، پر از ولنگاری‌های جنسی. روزگار ما، روزگار سیاهی‌ست.» [۳۴]

همین جا نکته‌ای تأمل‌انگیز نهفته: چگونه، هستی، در اینجا ـ در فصل دوم **جزیره...** ـ همان کلامی را از نیچه نقل می‌کند که در جمله‌ای که چند سطری بالاتر از زبان مستر هیتی ـ از فصل یازدهم کتاب [ص ۲۰۰] ـ آوردیم نیز با تشابه فراوان تکرار می‌شود؟

ما متوجه تداخل و تکرارهای **توجیه‌پذیر** گفتارها در **جزیره...** هستیم؛ [۱۲] اما تشابه فوق را هر منتقدی ممکن است نمونهٔ بارزی از لغزش نویسنده‌ای بداند که مصّر است تا باورداشتهای بسیار گستردهٔ خود را بر زبان اولین شخصیتی که دَم دست دارد بنشاند و در نتیجهٔ فراموشکاری، **بدون هیچ توجیهی**، یک سخن واحد را از زبان دو شخصیت متضاد جاری میکند. اما چنین خرده‌گیری‌هایی جز دل غَنجهٔ نوعی مچ‌گیری‌ی تبخترآمیز چه نصیب ما می‌کند؟ بهتر آنست که از همین جا دالانه‌ای بگشاییم به سوی جهان فروپوشیده یا ناخودآگاه نویسنده با این پرسش که در ژرفای دانستگی‌ی او، چه وجه تشابهی است میان نیچهٔ **ضد زن** یا خواهان **«اَبَرمرد»** و مستر **هیتی**، دوستدار **«عامل زنانه»** (با طنین جنسی‌اش)؟ ـ نه آیا که این هر دو در بنیادهای اندیشه‌شان، زن را همان **«جهی»** (روسپی) می‌دانند، چرا که در جهان مردسالارانه‌ای که آندو می‌زیند، گرایشی است تا **«نائیریکا»** (دختر اثیری) به **«جهی»** (لکاته) تبدیل شود و چون چنین شد، در ویرانگی‌ی جهان معاصر، **زن** همان اندازه مقصر خواهد بود که **نامردان** (**نیک‌مردانی** که **دُژمرد** شده‌اند) ـ؟ پس چنین **«جهان تلخ و تباهی»** از دیدگاهی مردگرا نشانهٔ روزگاریست **«سیاه»** به معنای مادینه‌اش و به تعبیر منفی‌ی **تاریکی**. حوای ما البته نیمه‌آگاهانه می‌داند که چون جهان را مردان چنین خواسته‌اند و ساخته‌اند بار مسؤلیتِ عمده بر دوش ایشان است: در نمایشنامه‌ای که فاسق مادر او، آقای **«مردان»** (به این نام توجه کنیم) ترتیب می‌دهد و به **«عشرت»** (مادر **هستی**) نقش می‌سپارد تا کلمهٔ **«جن + ده»** را به تماشاگران القا کند [۲۰۷ ـ ۲۰۶] هستی بی‌اختیار از خود می‌پرسد: مقصودش کلمهٔ نامرد است؟» [۲۰۶] چراکه در جهانی که همترازی‌ی دو جنس از هم فروپاشیده؛ **«جن + ده»** (که در فارسی همریشه است با همان **«جهی/ جنی»**ی باستان) به درستی قرینهٔ **«نامرد»** است. اما آیا هرگز روزی خواهد رسید که واژهٔ اخیر نیز چندان مستهجن شود که نویسنده‌اش را وادارکند آن را به صورت **«نا+مرد»** بنویسد؟

... و اینک چندان پیش رفته‌ایم تا با حیرت کشف کنیم این **جزیرهٔ سرگردانی** جزیره‌ای‌ست با تباهی‌های مادینه...

ـ ۳ ـ

روحی مادرانه، بر همهٔ داستان **جزیره...** دامن کشیده است.

در این گرایهٔ **دانشور**، انگار هیچ گناهی برای جهانِ **«زن‌آفرید»** نابخشودنی‌تر از گریز از باروری و **عطوفت مادرانه** نیست؛ و خواهیم دید که گناه عمدهٔ **جهی**ی اسطوره‌ای نیز شاید همین **نامادرانگی** بوده...

مستر **کراسلی**، گویا در سفری به کویر **لوت**، جزیره‌ای در **دریاچهٔ نمک** کشف می‌کند: «جزیره‌ایست که دورش را دریاچهٔ نمک احاطه کرده است، در جزیره به کلی به دام می‌افتی. قطعات نمک با طول بیست اینچ و عرض پانزده اینچ، حتی بیشتر و بعضی جاها خیلی کمتر، دورت را گرفته. روز که هوا گرم است امکان پاگذاشتن روی آنها نیست: در لجن و نمک فرو می‌روی اما اواخر شب قطعات نمک یخ می‌زند. من با شتر از جزیره بیرون آمدم. تعجب است اسم ساربان هم ساربان سرگردان بود، اسم کوه مقابل هم کوه سرگردان بود.» [۲۵۲]

این، هرچند به ظاهر توصیفی است از صحنه‌ای **واقعی**، که سپهره‌ای **فراواقعی** دارد، با اینهمه در تاریکی‌ی زیر ـ نمای آن می‌توان جهانی دید یکسره **مادینه** که در آن، عناصر مادینگی **همه سترون و نابارور** شده‌اند: **«آب»** گرداگرد آن، شورابه‌ای است ناگوار و تلخ، و **«خاک»** آن، خشک و قَفر و باتلاقی. اینجا، سرزمینی‌ست **نازا**: آشکارا هیچ **«گیاهی»** در آن نمی‌روید. **«روز»** و **«شب»** (عناصر مردینه و مادینه) در آن، چندان از هم دور افتاده‌اند که یکی در حدت گرمای کویری‌ی خود، و دیگری در نهایت سرمای افسردهٔ خود است. پس از آنکه کراسلی می‌گوید: «می‌خواهم به ساواک [سازمان مخوف اطلاعات و امنیت ایران] پیشنهاد بکنم زندانیان سیاسی را که **مُقر** نمی‌آیند ببرد آنجا رها کند» لرزشی سراپای هستی را می‌گیرد و سرش گیج می‌رود [۲۰۲] و او که «نزدیکترین قوم و خویش زمین». [**«زمین ـ مادر»**] است [۲۰۳] انگار درمی‌یابد که اینک با چهرهٔ هراسناک و بسیار نامادرانهٔ اسطورهٔ **روسپی‌ی نخستینه** (جهی) روبرو شده است که در آن، مادینگی در منفی‌ترین وجه خود رخ می‌نماید و بار دیگر همان فهرست حشرات موذی‌ی جای گرفته در دل «زمین ـ مادر» تکرار می‌شود: «بعدها که او و مراد را در جزیره رها کردند، ... جزیره را شناخت. شنزاری بود به شکل گلابی، جمجمه‌های مرده در کنار هم و دور از هم. چندین جمجمه روی قطعات نمک دریاچه، شناور. مار، مارمولک، عنکبوتهای درشت، سوسک و سوسک سوسک... هستی چشمهایش را بست. به نظرش آمد که یک زن سیاهپوش به طرفش می‌آید و کیسه‌ای در دستش است. کیسه را به سرِ هستی کشید و سوسکها سر و گردنش را در حیطهٔ خود گرفتند.» [۴ـ۲۰۳]

طبیعتاً در رولایهٔ داستان نیز، حوای جوان ما گویی برای نخستین بار با چهرهٔ بی‌پرده و **«جهی»**وارِ مادر خود روبرو می‌شود: «به مادرش نگاه کرد... طوری می‌خواهید که انگار مدلی بود که لباس خواب به نمایش گذاشته بود... مردان. بوسه را رو به او فوت کرد... هستی دنبال مادر رفت...[به بیژن] گفت: نمی‌بینی مادرم دیوانه شده. بیژن گفت: خوب، مست است... هستی در دل می‌گفت: کاش کیسهٔ پر از سوسک را از زن سیاهپوش گرفته بودم و بر سرِ هر سه‌شان خالی می‌کردم.» [۲۰۴] و سرانجام، **جهی**ی اسطوره‌ای، در نقش یک روسپی پدیدار می‌شود: «مامان عشی با سرخاب و ماتیک تند و عینک سیاه و پیراهن خواب اطلس سفید به صحنه آمد...» [۲۰۶]

خود نام **«عشرت»** در ذهن خوانندهٔ آشنا با اساطیر خاورمیانه، شاید **«عَشتِرت»** (ASHTERET/ ایشتار) ـ المثنای شهوانی‌ی **آناهیتای** ایرانی ـ و روسپیان معابدش را تداعی کند و... اما اشتباهی گران خواهد بود اگر دیدگاه زنانهٔ **دانشور** را در این‌باره، با اخلاقیات مردتبار بیالاییم، همچنان که نگره‌های فمینیستی‌ی غرب.

• جامعهٔ مردسالار، به پدیدهٔ روسپیگری با دیدی دوگانه می‌نگرد: نفرتی اخلاقی که برخاسته از انواع سالوسانهٔ **پاکدینی** PURITANISM است، و گرایشی فروپوشیده؛ آنچه که **دی. اچ. لارنس** **«مورمور جنسی»**اش می‌خواند. از دیدگاهی جامعه‌گرایانه، آن پدیدهٔ کهن شاید از آنرو نفی شود که زن را به کالایی جنسی تبدیل می‌کند؛ و از دیدگاهی روانشناسانه، شاید بتوان هراس سرآهنگ داستان از آنرا، نوعی آرزوی سرکوفتهٔ حوای جوان ما دانست برای واسپردنِ خود به عشرتهای **دیونیسوسی** : «[مادربزرگ به هستی] گفت: لعنت بر شیطان. اقرار کن که جیک و پیک هر دوتان با اوست. میدانی چرا مراد سر می‌دواندت؟ چون که شبیه مادرت هستی، آدم باسواد روشنفکری مثل مراد از اینجور زنها بیزار است. زنهایی که افسارشان دست غریزه‌هاشان است. زنهای لوند آبگوشتی، کله‌گنجشکی.» [۹۵] اما از

دیدگاه مادرانه‌ای که **دانشور** در متن داستان خود می‌گستراند، پرسش اساسی انگار اینست که اگر جهان یکسره به کام روسپیان مرد و زن باشد، فرزندانی که رهاننده **و آفریننده** جهان فردایند درکدام دامن باید پرورده شوند؟ و ***مادرانگی***، در اینجا نه همان نقش انفعالی و حمایت جویانه‌ای است که جوامع سنتی و مرد تبار شرق برای زن رقم می‌زنند، بلکه همچون نیرویی است انقلابی که باید توازن فروپاشیدهٔ جهان را برقرار سازد و عطوفت مادرانه را به فرد (زن یا مرد) و جهان بازگرداند. در این جهان سرگردانی که ماییم، افسوس او بر ***«این همه برهٔ سرگشتهٔ بی‌شبان»*** [۵۹] یادآور قواعد ***شبان‌رمگی*** از آنگونه که آقای **مختاری** در مقاله‌ای [۱۳] به درستی تشریح کرده‌اند (نوعی سلسله مراتبِ پدرشاهانه که در آن هر کس زیردستان خود را رمه‌ای تهی‌مغز می‌پندارد) نیست بلکه حسرت مادری را به یاد می‌آورد که نمی‌تواند به فرزندان خود شیر دهد. «هستی به یاد می‌آورد که از بی‌پدری دشوارتر، بی‌مادری بود. یادش می‌آمد که حتی در پنج سالگی دلش می‌خواسته پستان مادر را بی‌آنکه بمکد در دست بگیرد... توران خانم را ماما یا ماما توتو صدا کرده بود... مادربزرگ... عاقبت از جا در رفته بود... سر نوه‌اش داد زده بود که مامانت آن سلیطه است نه من.» [۳۰]

به نظر می‌رسد که حتی سبک نویسنده جان گرفته از نفس مادرانهٔ اوست. در عین حال که بسا آسیب دیدهٔ همین مهر بسیار مادرانه‌ای است که انگار بر سرِ آنست تا صدای **همهٔ** فرزندان زمین را در ارایهٔ گفتار و آرای سیاسی ـ فلسفی‌شان ثبت کند و در نتیجه، گاه متنی فراادبی را با اطلاعاتی فزونبار بر ما می‌توفانَد؛ گاه در تنگنای محدودیتهایی که چنین آرمانی برایش فراهم آورده وادار به حذفهایی اجباری می‌شود که نگاهش را از فراگیری و جامعیت فرو می‌افکند؛ و گاه ناچار به فهرست کردن موضوعات و تیمار جنین‌های ناپرورده‌ای می‌شود که فرصت نیافته‌اند از دل متن بجوشند و همانند اطلاعات برونزادی می‌نمایند که **هرمان ملویل** بر گُردهٔ ***وال سفید*** خود می‌نهد. بی‌شک، هیچ متن ادبی چنین بارِ شیشه‌ای را برنمی‌تابد. اما چه بارها که جانی زنانه به یاری‌ی **دانشور** آمده و پا به میدان مباحث و چالشهای جانفرسای نرینه نهاده تا ما اینهمه را نه مانند مباحثی فلسفی ـ سیاسی، بلکه همچون پاره‌ای گفت و شنودهای بیهوده اما جالب بخوانیم.. و همین، رایحه‌ای از واقعیات روزمره بدان بخشیده، چه بسا نوشته‌های مردانی را خوانده‌ایم که پیدا نیست قهرمانانشان چه می‌خورند و چه می‌آشامند: بیگانه از خانه، مردی که غالباً خورد و خوراکش را زنان فراهم آورده‌اند، مهمترین مایهٔ بقای خود را چنان نادیده می‌گسارد که نوزادی شیر پستان را ـ بی‌آنکه هرگز آنرا به چشم ببیند. اما در اینجا، یکدم مباحثی آرمانی از حرکت بازمی‌ایستد تا زن برخیزد و زیباشناسی‌ی جزئیات واقعیتی روزمره و صمیمی را به چشم ما بکشاند: «هستی پا شد گل بنفشه را روی میز وسط تالار گذاشت و بساط قهوه را به آشپزخانه برد. درِ یخچال را باز کرد تا ظرف میوه را بردارد. دید در کاسه‌ای مایهٔ کتلت آماده شده ـ نعناع و ترخون در سبد گذاشته شده ـ تربچه‌های قرمز، شکل گل سرخ به خود گرفته، ظرف میوه را برداشت. روی میز آشپزخانه کاهوی شسته شده در آبکش بود. دانست که مادربزرگ قصد دارد سلیم را شام نگهدارد.» [۵-۳۴]

به هر رو، آیا این درست نگاه مادرانهٔ **دانشور** به متن ظاهراً غیر ادبی‌ی جهان نیست که به نوشتهٔ او ادبیت می‌بخشد؟ و آیا همین نگاه مادرانه نیست که حتی بر گرایه‌های میهنی ـ جهانی‌ی او حکم می‌رانَد آنچنان که گویی بیش از آنکه اعتقادات او را تحلیلی سیاسی (با ویژگی‌های بسیار مردانهٔ آن) فراهم آورده باشد زاییدهٔ همدلی و همدردی‌ی زنانهٔ اوست با ***مادر*** میهن خود و ***«زمین – مادر»*** ی رنجور. ـ

«هستی... شنید که مادربزرگ می‌گوید: اما من دلم می‌خواهد آدم‌های روی زمین با هم آشتی کنند، حالا اگر راه آن به قول یکی از دوستان هستی «مارکسیسم» است باشد، به شرطی که خدا را از آسمان به زمین نیاورند.» [۳۵] از همین دیدگاهِ بیگانه با جهان مردانهٔ ماست که حتی هنگامی که زن داستان، گرسنگان زمین را به یاد می‌آوَرَد، آنچه که بیش از همه جلب نظرش را می‌کند شکمهای آماسیدهٔ آنان است که انگار در ناخوداگاهی‌ی زنانه‌اش پیوندی تلویحی دارد.

با شکم برآمدهٔ مادرانی آبستنِ رنج: «به یاد بیافرا افتاد و آدم‌های از لاغری چون دوک، و بچه‌هایی قلیانی که دنده‌هایشان را می‌شد شمرد، اما شکم‌هاشان برآمده بود. شکم‌هاشان که خالی بود، پس چرا برآمده بود؟ این پرسش را از مراد کرده بود..» [۱۸] و اگر تاریکی، نماد ظلمات زهدان او باشد که راز و آب حیات را در خود دارد و با اینهمه، زیبایی‌اش انکار شده باشد، همدردی‌ی این تاریکی‌ی حقارت شدهٔ مادینه با نژاد سیاه که به همان نسبت تحقیر شده، طبیعی می‌نماید: «مستر کراسلی حاجی فیروز را هُل داد.. داد زد: برو به جهنم کاکا سیاه../ هستی برگشت و نگاهش کرد: دو شیار سفید اشک در صورت سیاهش جاری بود. هستی پاشد حاجی فیروز را روی تخت نشانید..» [۳-۱۳۲] (اشک در اینجا همان آب مادینه است. هستی می‌خواهد در میان خوراکیهای دیگر، برای حاجی فیروز «سمنو» ی نوروزی ببرد که چند صفحه پیشتر [۱۲۸] مایهٔ ***باروری*** معرفی شده اما: «از سمنو چیزی نمانده بود» ـ گویی به نشانهٔ ناتوانی‌ی مادرانهٔ جهان.)

در سراسر داستان این اشتیاق به زایش و مادرانگی شعله‌ور است و زنانِ این جزیرهٔ آشوبناک، بر سرِ آن با هم می‌ستیزند و به هم حسادت می‌ورزند. حتی وحشت پیرانه‌سری چندان که بیم از نازایی‌ست هراس از مرگ نیست. «زانوهایش چنان درد گرفت که ایمانش را به باد داد. کاش همان وقت می‌مرد... فکر کرد از همین حالا یک دستمال زیر چانه... ببندد تا دهنش کج نشود.» [۹۸] اما از وحشتِ تنهایی‌ی نوروزانه‌اش ـ (نوروزی که در فصل ششم کتاب جشن باروری و زایش معرفی شد) ـ تورانجان، مادر پیری که همسر و پسرش (حسین) را از دست داده روی تخت نوه‌اش (هستی) می‌نشیند و می‌گرید؛ «.. با مشت به سر [خود] کوفت و داد زد: دست از سرم بردارید: سیمین بچه دزد، عشرت لگوری. مهرماه سیه روز. حسین ناکام. آرام که شد با خود گفت: پاشو پیرزن... هستی و سلیم می‌آیند و شام قشنگی برایشان تهیه می‌بینی... سرِ سفرهٔ سال تحویل نشست و سمنو را تا ته خورد.» [۱۱۲] .. هستی «به مادربزرگ نگاه کرد. چشم‌هایش روی هم بود. تکمه‌های ژاکتش باز بود... پستان چپش را درآورده بود. دست زیر سرِ یک بچهٔ خیالی گذاشته بود و بلند می‌گفت: مک بزن دلم، عزیزدلم، مک بزن شیشهٔ عمرم.» [۱۵۴]

و همین آرزوی چشاندن عطوفتی مادرانه به جهان و تمایل به باروری و زایش است که عنصر نرینه را یکسره نمی‌راند بلکه آنرا در جایگاهی متقارن با خود می‌خواهد، بیهوده نیست که **سحر**، اسب آرمانی‌ی رمان سووشون، اینک تبدیل به **قره‌قاشقا**، اسب ***پیشانی سیاه*** **بابک** می‌شود اسبی که پس از کشته شدن **بابک** (**نیک‌مرد** آرمانی) خود را در دریاچهٔ برساخته از اشک خود غرقه می‌کند و اینک مردم انتظار ظهورش را دارند. چرا که این اسبِ پنهان در دریا دیگر نه مصوّر آرمانهای نیک مردان، که در واقع ماهی‌یی است، و ماهی نمادی دوگانه است: مادینه و نرینه، و به بیانی نشانهٔ باروری و باززایی با تلویحات جسنی، و شاید از همین‌رو، حوای جوان، آناهیتای داستانی‌ی‌ما از بازگویی‌ی رمز معنایی‌ی آن طفره می‌رود: «مستر کراسلی پرسید: فلسفهٔ ماهی‌ها در آب چیست؟ [هستی گفت: ـ آب نشانهٔ آناهیتا فرشتهٔ آب است، اما ماهی... این را نمی‌دانم. شاید بیژن بداند. بیژن گفت: ماهی هم نماد آناهیتاست، چرا که بی‌آب زنده نمی‌ماند.» [۱۳۱]

(مادینگی‌ی ماهی در اسطوره‌های ایرانی‌ی آفرینش محرز است، اما در ادبیات کلاسیک ایران، بسا که آنرا نیرینه گرفته‌اند با ایماهای جنسی‌اش: ***«مگر شه خضر بود و شب سیاهی/که در آب حیات افکند ماهی»*** ـ [**نظامی:** زفاف **خسرو شیرین** ـ) ـ «اسب قره‌قاشقا از آب درمی‌آید... هستی همچون پرنده‌ای در آسمان بی‌ابر در پرواز است... می‌پرسد: پس پاسخ پرسش، عشق است؟ اما قره‌قاشقاست که جواب می‌دهد: یک بُعد آن عشق است» [۶-۳۲۵]. از اینجاست که حوای جوان که در میان ***جزیرهٔ سرگردانی*** به دنبال **«آدم»**، همسر خود، می‌گردد ـ (و «چقدر آدم و حوا به هم نیاز داشتند!» [۱۸۹]

«سلیم و هستی، آدم و حواهای زمانه» [۳۲۵] ـ پاپی با گرایشی گنگ، شیفتهٔ ماهیها می‌شود: «خودش را سرگرم تماشای ماهی‌ها کرد که لای خزه و صخره‌ها و گیاهان عروسکی می‌خرامیدند.» [۱۰] ...و از اینجاست طنز نهفتهٔ گربه (خانمی) که ماهی را می‌خورد [۲۵۷] و جشن ماهی‌خوران آن میهمانی‌ی ***جیهکانه***: «لعل بانو داشت با دست خارهای یک تکه‌ماهی را...جدا می‌کرد...دستهای کشیدهٔ بلندش به رنگ پوست سرخ‌شدهٔ ماهی» [۲۰۵] ـ و در این بافت است که درمی‌یابیم چرا گرداگرد آن جزیرهٔ مرگبار سترون و مادینه، دریاچه‌ای‌ست بی‌هیچ ماهی و هیچ زیندهٔ دریایی.

گناه «جهی»، نه فقط در محکومیت روسپیگری، بلکه در نامادرانگی و سترونی‌ی عشقهای اوست که در نهاد خود با همان سالوس جامعهٔ مردسالار، نسبت به جنس مخالف خود، دیدی دوگانه دارد و با همهٔ ولنگاریها و مردجوییهایش، با عنصر نرینه در تخاصم و از او بیزار است: «انتقامم را از «مردان»، از احمد، از همهٔ مردهای دله و هیز و بی‌چشم و رو می‌گیرم.» [۲۵۴] در عمق عملکرد یا «ژرف ـ فیاره» DEEP - FUNCTION ی اسطوره‌ای

خود، او حوایی است دیگرگون و سرگردان در میان ***اهریمن و اهورا***، به هنگام وسوسهٔ خودکشی، **عشرت**، که تاکنون زندگی را همچون «**جشن**» یا «پیک‌نیک» می‌پنداشته [۲۶۲ و۲۶۳]، به یاد روایتی می‌افتد: «[آخوند] گفت: از وقتی آدم و حوا، بچهٔ شیطانی را قلیه کردند و خوردند، یک حیوان وحشی در بطون همهٔ ابناء آدم جا گرفت و شیطان هم همین را می‌خواست که ...انسان تماماً الهی نباشد، شیطانی هم باشد...» [۲۹۴] اما آیا از دیدگاهی مادرانه، این درآمیختن شرارت با نیک نهادی‌ی انسان بیش از هرچه ناشی از آن نیست که مادری، کودکی را (اعم از آن‌که بچهٔ شیطان باشد یا آدم) ببلعد؟ در المثنای ایرانی‌ی روایت بالا، ***مَشی و مَشیانه*** (آدم و حوا) پسر و دختر دوقلوی خود را می‌خورند و ***اهورامزد***، ناچار ***فرزندخواری*** را از ایشان سلب می‌کند... اما آیا هنوز بشریت، فرزندان خود را، فرزندان **هستی** را، به گونه‌ای نمی‌خورد؟ نوعی عصر خونسردانهٔ آدم‌کشی... □

با ***واپس‌نگری*** RETROSPECT به آنچه رفت، می‌بینیم که اجازهٔ ورودِ فقط یک ***یکای اسطوره‌ای*** (در اینجا: حوای جوان) به ساختار داستان، همهٔ عناصر واقعی‌ی گرداگرد آن یکا را به سوی مفاهیمی گسترده‌تر فرا می‌کشاند؛ همچنان‌که حوای جوان ما با پا نهادن به **جزیره**، هیاهوی پرهرج و مرج جهان معاصر را به زیرآواهای نظمی اسطوره‌ای و دریافتنی می‌آراید. اما در اینجا نغمه‌ای ناساز نشنیده‌ایم؟ آیا آن ظرایف و ***تار - ساخت‌ها*** FINE - STRUCTURE‌یِ ناخوداگاهی‌ی نویسنده در ژرف ـ لایهٔ داستان، به هم تنیده در اینجا آسیب دیدهٔ دخالت آگاهانهٔ نویسنده است؟ یا رهیافت خطا آلودهٔ ما؟ که افزارگانِ اسطوره‌ها در اینجا با واقعیتی که نویسنده ارائه می‌دهد همگون نیست؛ به بیان دیگر هیچکدام از پاره‌هایی که از اسطورهٔ ناقص «***جهی***» در دست داریم به درستی بازگوی صفاتی مانند ***نامادرانگی***، ***فرزند ستیزی*** و یا ***سترونی‌ی روحی***، که در واکاوی‌ی شخصیت مادر هستی به آن می‌رسیم، نیست. اما اگر بر این خلأ غلبه کنیم، با توجه به اینکه نویسندهٔ **جزیره...** نمی‌توانسته پیشاپیش به پیامد چنین پژوهشی آگاه باشد، آیا نباید برای کارکرد عظیم ***ناخوداگاهی***‌ی هنرمند و نیز برای نگرهٔ «***ناخوداگاه قومی***»‌ی یونگ اعتباری، بیش از آنچه تاکنون بدان تن داده‌ایم، قائل باشیم؟

نخستین گام در این راه، توجه به نکته‌ای است به ظاهر ساده و جزیی؛ تأکیدی که داستان، بر گیسوآرایی و رنگ موهای **عشرت** دارد اگر نه گیسوان خَستَر ـ آجینِ **جهی**، یادآور بسیار دوری است از «**آل**»: موجودی هراس‌آور که در ***افسانه‌های تودگانی***‌ی ایران مادینه‌ای‌ست که وجه شاخص‌اش گیسوان سرخ و بور اوست، («آرایشگر بی‌همتایش، موهای بور و بلند [عشرت را تا توانسته بود پیچ و شکن داده بود. آفتاب از اینکه بر آن مجموعهٔ زرین بتابد دریغی نداشت.» [۱۲۳]). **آل** [۱۴] همچون مادینه دیوی‌ست که به ***زنان زائو*** یا نوزادانشان حمله می‌برد تا جان مادر را بستاند و ***نوزادش را برباید و ببلعد***. تودهٔ مردم براین باورند که برای راندن **آل** باید شیئی فلزین (مانند قیچی، کارد، شمشیر) را نزدیک زائو یا نوزاد نهند. معلوم نیست چرا تاکنون در حوزهٔ اسطوره‌شناسی، به شباهت عملکرد **آل** با «**لیلیث**» LILITH (= لیل/ شب) که در افسانه‌های عبرانی همسر نخستین و **سترون** حضرت آدم است اشاره‌ای نشده. در این افسانه، سه فرشته از **لیلیث** می‌خواهند تا به نزد آدم بازگردد، اما او سر باز می‌زند زیرا ***بر سر آنست تا همهٔ فرزندان آدم و حوا را از میان بردارد*** اما توافق می‌کند که فقط در صورتی از کشتن نوزادان خودداری کند که نام آن سه فرشته را در تعویذی بالای سرِ نوزاد بنگارند. ***رابرت گریوز*** [۱۵] ضمن شرح افسانهٔ **لیلیث**، تأکیدی دارد بر نامشخص بودنِ معنای نام این سه فرشته: ***سِنُی، سَن سِنُی، سِمَن گِلُفْ*** (SEMANGELOF و SANSENOY و SENOY).

اما اگر اینک **آل** را با **لیلیث** بسنجیم، شاید به معنای این سه نام نیز پی ببریم. در واقع، این هر سه نام، شباهتی انکارناپذیر دارند با واژه‌هایی از فارسی‌ی میانه که یادآور فلز در افسانهٔ آل‌اند؛ از این قرار:

۱ـ سینه / SNEH (= شمشیر) ***۲ـ آسن - سینه*** / ASAN - SNEH (شمشیر آهنین) ***۳ـ سیمین گریو*** / SIMEN - GREV (پیمانه یا کیلِ سیمین).

بدینسان، شکی نمی‌ماند که دست کم این پاره از افسانهٔ **لیلیث** وام گرفته از افسانه‌ای‌ست کهن در ایران. اما شباهت بی‌حد **لیلیث** با **جهی** به عنوان نخستین زن، آن اسطورهٔ عبرانی (با منشاء **سومری ـ بابلی**‌اش) را نیز به اسطورهٔ **جهی** پیوند می‌دهد و ما را به پایانهٔ گمشدهٔ سرنوشت **جهی** رهنمون می‌سازد: شاید در دنبالهٔ آن اسطوره نیز مرد نخستین و **جهی** از هم بیزاری می‌جویند و این، هنوز در نماد فلز یا عنصر نرینه‌ای که آل را می‌رماند به جا مانده باشد ـ (و نیز در عنصر فلز که از بدن **گیومرث** پدید می‌آید و **مشی و مشیانه** [آدم و حوا از آن می‌رویند.)؛ افسانهٔ سترونی‌ی لیلیث نیز شاید ناشی از همین گریز یا رانده شدنِ **جهی** از زوج خود باشد. به کین‌جویی، شاید این، **جهی ـ آل** است که به **مشی و مشیانه** می‌آموزد تا فرزندان خود را ببلعند و سپس خود در پی همین کار به صورت افسانهٔ آل درمی‌آید. [۱۶]

شاید اینک این استعاره‌ای بیراه نباشد که در بخشهای پایانی‌ی جلد اول **جزیرهٔ سرگردانی**، نویسنده، گویی نام خود را (**سیمین**) همچون فرشته‌ای فلزین، بر بالای سر جنینی که خودِ **جهی** در شکم دارد می‌افرازد، تا او را به رعایت مادرانگی بخواند.. و در این کار، **دانشور** از الگوهای اسطوره فراتر می‌رود.

اگر اینک یکبار دیگر به سراغ **شهرزاد** افسانه‌سرای خود بازگردیم شاید به نکته‌ای فراموش شده پی ببریم: در آن هزار و یکشبی که شهرزاد، داستان خود را بازمی‌گوید، شاید بسیار پیش از حفظ جان خود به جنینی که در شکم دارد، یا کودک پنهان خود می‌اندیشد. آیا اینک، یکبار دیگر با شهرزادی روبرو نیستیم که افسانه‌سرایی‌اش همه بهانه‌ای‌ست تا به یادمان بیاورد که نام دیگر «**مشی**» و «**مشیانه**» (هر دو همریشه با «مرگ»)، «مهری» و «مهریانه» است و تداعی‌گر ***مهر فراموش شدهٔ انسانی*** و در یک کلام **مادرانگی**‌ی درونمان؟

«تا چند گذر زمان باید تا دختربچه‌ای زنی شود و پسربچه‌ای مردی؟...»/ «اینک، های‌های گریه‌ها را نمی‌شنوی؟...» [۲۰۸ و ۲۸۰]

اینها شاید همچون نمونه‌ای از شعرهای احساساتی‌ی حوایی جوان که به جهان ما افکنده شده دل هیچ منتقد زیباشناسی را به چنگ نیاورد، اما بی‌شک، دردِ درونِ آن، جان مردانهٔ ما را وادار به شنیدن مویهٔ زنی میکند که تأکید دارد: «اهل درد بودن، مهم است. حتی زیباشناسی بی‌درد، ارزش ندارد. شاید روزگاری برسد که نتوانیم گریه کنیم و نتوانیم بخندیم...» [۲۶۲]

(۱۸ ـ ۳۰ دی ۱۳۷۲) ○

پانویس‌ها

۱ـ **دانشور، سیمین: سووشون**، انتشارات خوارزمی، تیر ماه ۱۳۴۸

۲ـ **دانشور، سیمین: جزیرهٔ سرگردانی**، انتشارات خوارزمی، [آذر ۱۳۷۲]

۳ـ «کریتن/ karitan/ = بریدن، پاره کردن، قالب‌ریزی کردن، آفریدن، متشکل کردن، شکافتن، کاردی کردن، (**فره‌وشی، بهرام: فرهنگ زب، پهلوی**، چاپ سوم، انتشارات دانشگاه تهران ۱۳۵۸).

4. *Writers at work, the* Paris Review *Interviews,* (selected by Kay Dick), penguin, 1972, p.23

5. Zaehner, R.C. : *Zurvan, a Zoroastrian Dilema,* Biblo and Tannen, New York, 1972

6. Jung, K.G, *The Secret of the Golden flower,* pp. 78,79

(نک. ترجمهٔ فارسی این کتاب: **راز گل زرین**، و یا: **فوردهام: مقدمه‌ای بر روانشناسی یونگ**، ترجمهٔ دکتر مسعود میربها.)

7. Waley, Arthur: *the Way and its Power,* Mandala Books, 1977, pp. 109-12

۸ـ همان مأخذ شماره 5 صفحهٔ 183. ـ اما برخلاف نظر «زنر»، به گمانم نسبت مادری‌ی «جهی» به «مشی» و «مشیانه»، به دلیل همآمیزی او با «گیومرث» نیست، چرا که گویی «گیومرث» خود موجودی است دوجنسی: بنا به اسطوره‌های موجود، «جهی» همخوابگی با مرد جوانی را می‌طلبد که اهورامزدا به او نمایانده است؛ اما ترکیب یا همآمیزی‌ی «جهی ـ جوان» (جنی ـ یوان) ـ در معنای آمیزش دو بُنوارهٔ مادینه و نرینهٔ نخستین ـ گویا چیزی جز همان آمیزهٔ «یین ـ یانگ» در اسطوره‌های تائوئیستی‌ی چین نباشد: «**تاریکا ـ روشنا**»، یا «**هستا ـ نیستی**» که پژواکی است دیگر از همان نام «گیومرث»، می‌توان انگاشت که با تباهی یا دوپاره شدن «گیومرث»، پارهٔ اول: «گیو/هستی (به معنای نامیرایی؟) ی مادینه می‌گریزد و آنچه می‌ماند: نیستی (به معنا ، میرایی؟) موجوداتی فانی پدید می‌آورد: مشی، مشیانه، مرد، مردم... (م به معنای میرا).

۹ـ در «**جزیره...**»، مرز میان منش‌ها گفتارها پیاپی درهم فرو می‌ریزد، انگار کمتر شخصیتی استوار است، ،ب ، ـهم تقلید یا نقل قول می‌کنند، و این، اگر نه از سر عمد نویسنده می‌بود، شاید یکی از بزرگترین سستی‌های آن رمان بشمار می‌آمد؛ اما این سستی، در کارکرد فصلی‌اش به جانمایهٔ داستان و حس سرگشتگی می‌افزاید. مجموعهٔ کلمات قصار سرهم بندی شدهٔ سلیم [۳۶] و تردید هستی که این یا آن مطلب را از که دزدیده [۸۷، ۲۴۰]... نمونه‌ای از این خروار.

۱۰ـ **مختاری، محمد: شبان رمگی**، مجلهٔ تکاپو دورهٔ نو (شماره‌های ۱ و ۲)، ۱۳۷۲.

۱۱ـ برای نمونه‌ای از باورداشتهای مربوط به آل، نک. **اقتداری، احمد: فرهنگ لارستانی**، ۱۳۳۴، ذیل «آل».

12. Graves, Robert & Patal, Raphael: *Hebrew Myths, the book of Genesis.*

۱۳ـ با پذیرش ارتباط اسطوره‌ای‌ی «لیلیث ـ جهی»، امکان رهیافت اسطوره‌ای به برخی دیگر از بن‌مایه‌های **جزیرهٔ سرگردانی**، فراهم می‌شود، از آن جمله درختهایی که زنان داستان از آن حرف می‌زنند (نارنج ترنج، درخت چه کنم، درخت بیداری...) همه انگار در تقابل با درخت مشهور لیلیث (درخت بید) که در افسانهٔ سومری گیل‌گمش ذکر شده، پدید آمده و...

محمدرضا قانون‌پرور
ترجمهٔ: رضا پرهیزگار

ترجمهٔ انگلیسی سووشون و دشواریها...

آنچه می‌خوانید ترجمه‌ای است از مقاله‌ای به‌قلم محمدرضا قانون‌پرور دربارهٔ مسایل تئوریک ترجمهٔ ادبی و درواقع دفاعیه‌ای‌ست بر شیوه‌ای که خود او در ترجمهٔ رمانِ سووشون به انگلیسی اختیار کرده است. این مقاله در اصل تحت عنوان A JOURNEY THRUGH NO- MAN,S LAND (سفر به ناکجاآباد) در فصلنامهٔ CHANTEH ـ آمریکا، پاییز ۱۹۹۲ به چاپ رسیده است و هرچند ممکن است با پاره‌ای از دیدگاههای آن همدل نباشیم، حاوی نکاتی است قابل تأمّل.

شاید بهترین توصیفی که از یک مترجم می‌توان ارایه داد این باشد که او را به صنعتگری تشبیه کنیم که می‌کوشد مجسمه‌ای برنزی را با مادّه‌ای دیگر، مثلاً گچ، بازآفرینی کند. هرچقدر که این کار با مهارت انجام گیرد، هرچقدر هم که باز - آفریده به اصل شباهت داشته باشد، باز، مجسمه مجسمه‌ای گچی باقی خواهد ماند نه برنزی. اگر صنعتگر تصویری غلط و مترجم ترجمه‌ای نادرست ارایه دهد، آنچه می‌آفریند چیزی جز حاصل تلاشی ناکام نیست. اما اگر روگرفت [نسخه بدل] و یا ترجمه از ویژگیهای هنری‌ی اصل پیشی گیرد، حاصل کار یک اثر هنری‌ی برتر است اما دیگر نمی‌توان آن را یک نسخه بدل و یا ترجمه نامید. مترجم همیشه در معرض این وسوسه قرار دارد که وجوه گوناگون یک متن ادبی را برای آفریدن ترجمه‌ای هنرمندانه‌تر از اصل دست کاری کند. دقیقاً در چنین حالتی است که مترجم وظیفهٔ اصلی خود را که آفریدن نسخه بدلی از یک اثر هنری در زبانی دیگر است از نظر دور می‌دارد و «خودِ» هنری‌ی او سدی می‌شود در راه این فرآیند انتقال زبانی و فرهنگی.

ترجمه کردن یک متن ادبی، به‌ویژه یک رمان که معمولاً مشحون است از سایه روشنهای معنایی و دقایق فرهنگی، عبارتست از فرآیند درونی‌کردنِ اثر در زبان اصلی و بافت فرهنگی آن توسط مترجم و آنگاه بازآفریدنِ صورت نمایی [شبیهی] از آن فرآورده‌ی ادبی در زبانِ مقصد و در یک محیط فرهنگی‌ی تازه، محیطی که اغلب اثر نسبت به آن بیگانه است. در این فرآیند عواملی همچون بدخوانی‌ی متن اصلی، آسیب‌پذیری‌ی متن ادبی در مقابل تأویل‌های چندگانه، ویژگی فرهنگی، و همان‌گونه که گفتیم وسوسه‌ی آفریدن اثری نومایه از سوی مترجم، همه در توفیق یا ناکامی‌ی ترجمهٔ رمان از طرفی و «رمان در ترجمه» در محیط جدید از طرف دیگر دخالت دارند. این فرآیند همچنین از گذار مترجم از ناکجاآبادی که میان دو فرهنگ و دو زبان وجود دارد تأثیر می‌پذیرد. این ناکجاآباد منطقه‌ای است از نظر فرهنگی و زبانی خنثی در ذهنِ مترجمی که میان دو فرهنگ و دو زبان معلق است و گویی در آن واحد هم بسته‌ی قواعد و قراردادهای هر دو سوست و هم رها از آنها. در داوری درباره‌ی شکست و یا توفیقِ حاصلِ این فرآیند، باید به خاطر داشت که زاویه‌ی دید مترجم در بیشتر موارد با زاویه دید منتقد و یا خواننده‌ی ترجمه تفاوت دارد، زیراکه اولی بیشتر دل‌نگران فرآیند و دومیها دل‌مشغول فرآورده‌اند. لازم است که هم مترجم و هم منتقدی که دربارهٔ ترجمه داوری می‌کند نسبت به مخاطب ترجمه و همچنین عوامل فرا ادبی‌یی که ممکن است به توفیق و یا شکست آن کمک برسانند آگاهی داشته باشند. اما همچنین بر منتقد فرض است که فرایند ترجمه را درک کند و با محیطی که ترجمه در آن منتشر می‌شود آشنایی داشته باشد. منتقدی که این جنبه‌ها را به فراموشی سپارد اغلب به اظهارنظرهای بی‌جا و ناوارد می‌پردازد، درگیر فضل‌فروشی می‌شود و انتظاراتی غیرواقع‌بینانه در او به وجود می‌آید. در نقدِ تقریباً غیر ستایش‌آمیزی از ترجمهٔ انگلیسی اخیر من از رمان سووشون خانم سیمین دانشور، ناصر ایرانی که ترجمه را به خوانندگانی که در ایران زندگی می‌کنند معرفی کرده می‌نویسد:

> «برای این‌که آثار ادبی‌ی معاصر فارسی بتوانند وارد بازارهای جهانی شوند، ترجمه این آثار باید واجد دو شرط باشد: نخست این‌که ترجمه باید آفریدارانه [خلاقه] بوده و زیبایی و جذابیت اثر را در زبان دیگر به خواننده منتقل کند. دو دیگر این‌که آثار ترجمه‌شده نباید تنها در میان معدودی دانشگاهی و ایرانیان مقیم خارج توزیع شود، بلکه باید وارد شبکه توزیع کتاب شده و در دسترس همهٔ خوانندگان و منتقدین بالقوه قرار گیرد.»

ایرانی سپس می‌افزاید:

> «آنچه به یک رمان عظمت می‌بخشد معماری‌ی جادویی آن و فضایی است که رمان‌نویس خوش‌قریحه با دستمایهٔ کلام نوشتاری آفریده است.»

باوجود این باید به خاطر داشت که هنگامی که اثری بر جایگاهی اغراق‌آمیز تحسین و تمجید نشانده می‌شود کار مترجم حتی دشوارتر می‌گردد. ترجمه هر کیفیتی هم که داشته باشد باز انتظارات منتقد را برآورده نمی‌کند. ایرانی عقیده دارد که ساختار هنری و فضای متن فارسی سووشون در ترجمه غایب است و تردید دارد که خوانندگان متن انگلیسی ارزش هنری و افسون این رمان را درک و احساس کنند.

از طرفی، در نقد دیگری از همین ترجمه «پُل اشپراخمن» رمان را اساساً برای جهانگردان و مردمشناسان غربی جذاب یافته است، رمانی که به گفتهٔ او در آن:

> «می‌توان زندگی آدمها (به ویژه زنان ایرانی را بلاواسطه تماشا کرد و بدون تحمل رنج و هزینه‌ی سفر به شنیدن خصوصی‌ترین غیبت کردنهای آنها گوش ایستاد.»

به باور منتقد دوم ترجمهٔ انگلیسی «ترجمه‌ای روان، خوب، و درست است، که نه تنها رنگِ بومی‌ی رمان با همهٔ سایه‌روشنهایش» بلکه حتی «عطر» متن اصلی را حفظ کرده است. ضمن تذکر این نکته که انگلیسی، زبان مادری منتقد اول [ناصر ایرانی] نیست درحالی‌که منتقد دوم که ترجمه را به‌خاطر دقت و شیوایی آن ستوده انگلیسی را به عنوان زبان مادری صحبت می‌کند و خود نیز مترجمی مجّرب و تواناست [باید پذیرفت که] در آراء متضاد آن دو پیش‌فرضهای چندی نهفته است که برای مترجمین، به ویژه مترجمینی که با آثاری از زبانهای کمتر شناخته شده سروکار دارند، می‌تواند هم از حیث نظری و هم از لحاظ عملی دارای اهمیت باشد:

نخست مسئلهٔ زیباشناسی درکار است. برای ناصر ایرانی که ظاهراً عقیده دارد که اصل فارسی اثر، یک اثر هنری برجسته است، زیبایی‌شناسی ظاهراً چیزی گنگ و نامشخص است که فضا و ساختار رمان را دربر می‌گیرد. اما، گرچه می‌توان گفت که فضای یک رمان در ترجمه تا حدی به یافتنِ معادلهای واژگانی‌ی کامل و بی‌نقص بستگی دارد، ساختار رمان را، اگر مترجم تمایلی به تغییردادن کامل و بازنویسی داستان نداشته باشد، به زحمت می‌توان تغییرداد. از طرف دیگر، «اشپراخمن» جنبه‌هایی از رمان را که خواننده‌های ایرانی را خوش آمده و ممکن است برای مخاطبین انگلیسی زبان نیز جالب باشد با ذکر جزییات مورد بحث قرار داده است. در این مورد او بر ویژگیهای فولکلوریک رمان تأکید می‌ورزد. گرچه دقایق زبانی و ادبی آن را نیز از نظر دور نمی‌دارد. با تحلیل و مشخص‌کردن جنبه‌هایی از رمان که برای خوانندگان متن در زبان اصلی گیرایی دارد، او توانسته است حکم کند که آیا همان ویژگیها در ترجمه هم منتقل شده‌اند یا نه.

دوم مسئله مخاطب اثرِ ترجمه‌شده در میان است. ممکن است آنچه برای خوانندگان یک زبان جذابیت داشته باشد، عیناً به نظرخوانندگان زبان دیگر که پیش‌زمینه‌های فرهنگی کاملاً متفاوت دارند جالب نیاید. یک مترجم می‌تواند سعی کند عناصری از یک اثر را که برای خوانندگان زبان مقصد بیگانه و درنتیجه غیرقابل فهم

به نظر می‌رسند تغییرداده و آنها را تبدیل به عناصری آشنا کند. باوجود این، چنین تلاشی نه توفیق گستردهٔ یک اثر ترجمه‌شده را تضمین می‌کند و نه دیگر می‌توان چنین برگردانی را، از منظری ادبی و زیباشناختی، ترجمه نامید. چنین به اصطلاح «ترجمه»ها اقتباسی هستند از اثری به زبانی دیگر که میان ترجمه و تألیف در نوسان‌اند. از طرف دیگر، خواه ترجمه مخاطبین معینی را هدف گرفته باشد و خواه به خاطر ویژگیهای خاصش در ترجمه مخاطبین معینی پیدا کند، یک مترجم نباید با هدف دستیابی به مخاطب گسترده‌تر وفاداری به متن اصلی را قربانی کند.

شاید رمان از لحاظ ارتباط میان زبان و فرهنگ، پیچیده‌ترین نوع از انواع ادبی باشد. مثلاً برخلاف شعر که بر درک و نگاه خرد به جهان تأکید می‌ورزد، رمان، حتی زمانی که بر افراد متمرکز باشد، مستقیماً و به شکلی گسترده‌تر به زندگیِ فرهنگی ـ اجتماعی افراد می‌پردازد. تعریفِ آرمانی اما نه‌چندان دقیق مترجم این است که او معبری است که انتقالِ یک متن از زبانی به زبان دیگر را با حداقلِ تلفات و افزودن و کاستن تسریع می‌کند. طبق چنین تعریفی، مترجم فقط دسترسی به داستان را از طریق ترجمه‌ای زبانی LINGUISTIC - TRANSLATION برای خوانندگانِ زبان مقصد فراهم می‌کند.مترجم این اختیار را ندارد که ویژگیهای فرهنگی اثر اصلی را دگرگون کند تا برای مخاطبین زبان مقصد گواراتر شوند. مترجم مسافری است که کشیدن بار امانت یک اثر هنری از فرهنگی به فرهنگ دیگر به او سپرده شده است. در این سفر، مترجم از ناکجاآبادی ذهنی که میان دو زبان و دو فرهنگ قرار دارد گذر می‌کند. در عمل، مترجم اثر را پاره به پاره ساختارشکنی و به اجزاء متشکله‌اش تجزیه می‌کند، برای این اجزاء به دنبالِ رو گرفت [بدیل] می‌گردد و یا بدیل را خود می‌آفریند، و آنگاه می‌کوشد اثر را در زبان مقصد بازسازی کند. مرز این ناکجاآباد میان دو فرهنگ و زبان برای مترجم در ابتدای این فرایند، یعنی ساختارشکنی اثر، آغاز و در نقطهٔ بازسازی اثر در زبان دیگر به پایان می‌رسد. خطر نهفته در این فرآیند این است که طی آن، اثر آنچنان دستخوش دگردیسی شود که دیگر نتوان آن را محصولی از فرهنگ اصلی شناخت.

از آثاری که ذاتاً مترجم را بر سر دوراهی انتخاب میان انتقال دهنده‌ای وفادار و یا مؤلفی مقلد بودن قرار می‌دهند می‌توان برای مثال از شعر پرآوازه‌ی پریا اثر احمد شاملو نام برد. پیچیدگی گیج‌کننده‌ی این اثر در این است که تصویری است تکه‌کاری [کُلاژ] از اشعار عامیانه، شعرهای بازیهای کودکان و سایر شعرهای مردمی که هر فارسی زبانی با آنها آشناست. شاملو با تردستی و استادی از این اشعار، که در بافتِ اصلی خود با هم ارتباط ندارند، برای داستانگویی بهره برده است. اشعار عامیانه و کودکانه پیچیده در فرهنگها و سنتهای خاص‌اند و برگردان کلمه به کلمه آنها اغلب اگر یاوه از آب درنیاید بی‌معنی خواهد بود. برای بر گذشتن از چنین مانعی، مترجم می‌تواند تعداد زیادی از اشعار عامیانهٔ انگلیسی، امثال شعر فولکلوریک ننه‌غاز، را برای یافتن معادلهایی برای اشعار فارسی مطالعه‌کرده و آنگاه شعر را طوری که از نظر فرهنگی برای یک خواننده انگلیسی‌زبان معنیدار باشد بازسازی کند. بی‌تردید حاصل چنین تلاشی جالب اما ترجمهٔ متن اصلی نخواهد بود، بلکه با چنین کاری مترجم از فکر شاملو در ترکیب اشعار کودکانه استفاده کرده تا تصنیف جدیدی در زبان انگلیسی به وجود آورد. حتی اگر این تصنیف جدید چیزی از داستان شعر و حتی درونمایهٔ آن را در خود داشته باشد، باز نتوانسته است ویژگی‌ی فرهنگی متن اصلی را انتقال دهد.

شاید بخاطر آگاهی نسبت به خطر از دست دادن ویژگی‌ی فرهنگی باشد که نویسنده‌ای همچون تقی مدرسی، که به انگلیسی و برای مخاطبین انگلیسی‌زبان می‌نویسد، ترجمهٔ کلمه به کلمهٔ اصطلاحات فارسی به انگلیسی را ترجیح می‌دهد. جمله‌ای که اغلب از او نقل می‌کنند، «آنها...از سیر تا پیازقضیه را جلو برادرم ضیاءخان و خواهرم ایران تعریف کردند.» [2] شاید برای خواننده انگلیسی زبان ناآشنا به زبان فارسی بهت‌آور باشد، اما درعین‌حال اثر مدرسی چیزی از فرهنگ، ذهنیت، روان و جهان‌نگری ایرانی را منتقل می‌کند که در بیشتر ترجمه‌های اصطلاحی IDIOMATIC ی شیوا از آثار فارسی به انگلیسی وجود ندارد. به دیگر سخن، با عنایت به فرآیند گذار از مرزهای زبانی‌ی میان دو جامعه، تلاش مدرسی در انجام دادن آنچه او آن را«نوشتن بالهجه» می‌نامد، تلاشی است درجهت نگاهداری همان وجوه از یک اثر که در ترجمهٔ فرضی شعر شاملو ممکن بود از دست برود.

درعمل، مترجم می‌تواند با گرایش به سمت ترجمهٔ تحت‌اللفظی هرجا که عملی باشد، مقداری از رنگ و بوی اثر اصلی در محیط بیگانه آن را حفظ و تأثیرات بالقوهٔ یک سفر فرهنگی‌ی خنثی در ناکجاآباد میان دوفرهنگ را کاهش دهد.

بر حسب سنت، منتقدین دربارهٔ ترجمهٔ یک اثر ادبی با این پیش فرض داوری می‌کنند که خوانندگان چنین آثاری اساساً به خواندنِ یک رمان علاقمند هستند، انگارکه مثلاً فرآورده‌ای است از فرهنگ خود آنان. در چالش با این باور، می‌توان پرسید که آیا خواننده‌ای که مثلاً ترجمه یک رمان ایرانی را برای خواندن برمی‌گزیند می‌خواهد اثری بخواند که از نظر زبانی آنچنان در جامهٔ انگلیسی تغییر چهره داده است که انگار آن را رمان‌نویسی انگلیسی‌زبان نوشته باشد؟ اگر پاسخ به این سئوال مثبت باشد، می‌توان پرسید چرا نیاییم تنها پی رنگ داستان و شرح شخصیتهای آن را به نویسنده‌ای حرفه‌ای که انگلیسی زبان مادری اوست بدهیم و آنگاه از او بخواهیم آن را به انگلیسی بازآفرینی کند؟ حاصل نهایی هرچه باشد، دیگر به منعنی‌ی واقعی‌ی کلمه ترجمه نخواهد بود. بلکه، اثری نومایه ORIGINAL خواهد بود که ما را به یاد داستانهایی می‌اندازد که «رودیاردکیپلینگ» [3] و «ای. ام. فورستر» [4] دربارهٔ هند نوشته‌اند. اما اگر پاسخ منفی باشد، آنچه خواننده از یک رمان ترجمه شده انتظار دارد، دریافت بینش و بصیرت و روشنگری دربارهٔ آن فرهنگ دیگر است. بخشی از این شناخت از راه برملاشدن کنشها و رفتار شخصیتهای رمان به حاصل می‌آید، اما از آن مهمتر، از طریق نحوه‌ی ارتباط و اشکال بیان آن شخصیتها نمود پیدا می‌کند؛ به زبانی دیگر، از طریق خود ویژگی [فردیت] زبان. آنچه مترجم را به چالش می‌گیرد، حفظ فردیت زبان است بدونِ فدا کردن ارتباط. استفاده از زبان غیر معیار (که اغلب آن را زبان زیر معیار می‌خوانند) در رمان، که برخی از خوانندگان آن را در ترجمه توجیه‌ناپذیر می‌دانند، بی‌شک هنجارها و قراردادهای زبان معیار را به مبارزه می‌طلبد، اما در عین‌حال، زبان غیرمعیار ویژگی‌ی اصلی اثر ترجمه‌شده‌ای را تشکیل می‌دهد که سایه‌روشنهای معنایی و ویژگی‌ی فرهنگ اصلی خود را حفظ کرده باشد.

اگر به خاطر بسپاریم که یک اثر ادبی، بنابر تعریف، اغلب دارای فردیت است و هنرمندان آفرینشگر از هنجارهای قراردادی زبان فاصله می‌گیرند، پیروی از ترجمهٔ کاملاً اصطلاحی به از دست رفتن هرچه بیشتر اصالت و از آن مهمتر انسجام هنری یک اثر کمک خواهد کرد. به سخن دیگر، هرچه مترجم ترجمه را از یک ترجمه تحت‌اللفظی دورتر کند، آن ترجمه ازاصل بیشتر فاصله خواهد گرفت و تلفات ترجمه بیشتر خواهد بود. ما به عنوان خواننده، باید نسبت به دقت و اصالت ترجمه‌هایی که هیچ‌گونه «لهجهٔ خارجی» در آنها به چشم نمی‌آید بدگمان شویم. این مسئله نه تنها در مورد دو زبان معاشر و بهم نزدیک، بلکه دربارهٔ زبانهایی مثل فارسی و انگلیسی که به گفته «پل‌اشپراخمن» [1] با هم رابطه «هم‌کلامی» ندارند هم صدق می‌کند.

افزون بر دقت و اصالت، جنبهٔ دیگری از یک اثر ادبی که می‌تواند در ترجمه‌ای بدون «لهجهٔ خارجی» نادیده گرفته شود، بازتابهای فرهنگ بیگانه است که خوانندگان زبان مقصد اغلب جز آنچه اثر ترجمه شده می‌تواند در اختیار آنان قرار دهد بدان دسترسی ندارند. آخرین نتیجه‌ای که از دیدگاههای مخالف دو منتقدی که دراین بحث به آنان اشاره رفت می‌توان گرفت به توفیق و یا نابختیاری خود ترجمه و یا اثر اصلی درترجمه مربوط می‌شود. سنجه‌های داوری دربارهٔ آثار و یا نویسندگانی که برای مخاطبین زبان مقصد، شناخته شده‌اند با آنچه برای ارزیابی‌ی آثار و نویسندگان ناشناخته بکار می‌رود تفاوت دارد. ترجمه‌ای تازه از رباعیات خیام همواره با اثر فیتزجرالد مورد مقایسه قرار خواهد گرفت؛ اما در عین حال، از آنجاکه مخاطبین انگلیسی زبان با آن آشنایند، از درجه‌ای از توفیق برخوردار خواهد شد. از سوی دیگر، ترجمهٔ بهترین آثار نویسندگان پراهمیتی که برای مخاطبین زبان مقصد ناشناخته‌اند، ممکن است با اقبال عام روبرو نشود، زیرا عوامل دیگری همچون بازاریابی و تبلیغ در این فرآیند نقش مهمی دارند. یک ناشر عمده یا یک ماجرای سیاسیْ می‌تواند در توفیق یک ترجمه نقشی به مراتب بااهمیت‌تر از جایزه نوبل بازی کند. پرفروشی‌ی کتابی [که نویسنده‌اش شهرتی سیاسی تبلیغاتی یافته] از سویی و آثار یک برندهٔ جایزهٔ نوبل ادبیات مثل نجیب محفوظ از سوی دیگر، از مصادیق مسئلهٔ موردبحث است. دهه‌هاست که نجیب محفوظ شاید پرآوازه‌ترین نام در داستان‌نویسی‌ی عربی و برای محافل کوچکتر دانشگاهی در غرب نامی آشنا بوده است. باوجود این، محبوبیت او در غرب از زمان دریافت جایزهٔ نوبل تاکنون افزایش چندانی نیافته است.

آنچه من آن را «لهجه خارجی» در ترجمه نامیده‌ام شاید تأثیر زیادی بر توفیق عام یک اثر نداشته باشد. با اینهمه، مسئلهٔ فدا کردن «لهجه خارجی» در ترجمه از فرهنگهایی که غربیها با آنها آشنایی‌ی کمتری دارند، برای این‌که اثری را برای طیف وسیعتری از کتابخوانها قابل فهمتر کنیم، همچنان پرسشی علمی باقی خواهد ماند.

طرفداری‌ی من از ترجمهٔ تحت‌اللفظی به هیچ روی تمام‌عیار و از ته‌دل نیست. شاید واکنشی غیرارادی باشد در مقابلِ خرده‌گیریهای منتقدینی که گاه از ترجمه‌ای بخاطر بیگانگی‌ی زبان آن ایراد می‌گیرند و انتظار دارند آنچه می‌خوانند نه یک اثر ترجمه شده بلکه اثری باشد که انگار رمان‌نویسی که زبان مقصد زبان مادری اوست آن را اندیشیده، دریافته و به دنیا آورده است. آنان که در ترجمه دستی دارند تصدیق خواهند کرد که مترجم، درعمل، در جدالی دائمی و اسکیزوفرنیک میان انتخابهای گوناگون درگیر است. گزینشی که سرانجام به روی کاغذ آمده و به چاپ سپرده می‌شود، معمولاً حاصل کنکاشی است که طی آن همهٔ جوانب مسئله، هم از دیدگان عقلی و هم از دیدگاه عاطفی، در روان مترجم مورد بحث و بگومگو قرار گرفته است. با اینهمه دست‌آورد نهایی پیوسته یک مصالحه و، دریغا، به ناگزیر، پیوسته یک ناکامی است.

پانوشتها:

1- Paul Sprachman

2- ‹they...described the onion and garlic of that story in front of khan Brother Zia and my sister Iran›

3- Rudyard kipling

4- E.M.forster



تارست TARAST

فروغ فرخزاد (دی ۱۳۱۳ ـ ۲۴ بهمن ۱۳۴۵)

مهرداد صمدی

فروغ جاودانه

به مناسبت آغاز شصتمین سال تولد فروغ فرخزاد



می‌خواهم فروغ فرخزاد را ستایش کنم که در مرحله‌ای که شاعران هم‌دوره‌اش به استادبازی نزول کرده‌اند، کاشفی پیشه نموده است. تولدی دیگر نامه‌ی سفریست در قلمرو شعر: مثنوی دارد، غزل دارد، طنز نو دارد، لغز نو دارد، پریا بازی دارد و چه عیب که حاصل منزل کردن در این مراحل همیشه شعر ناب نیست. محافظه‌کاریهایی از این قبیل که آیا فلان شعر به شهرتم لطمه می‌زند و غیره، کار ستارگان سینماست. مسلم است که اگر روزی جان وین در نقش کشیشی پرهیزگار و سلیم‌النفس و فحش ندهنده ظاهر شود و صدایش را هم یکی از جوانان سوزناک رادیو دوبله نماید، کلی آسیاب بنفش ورمی‌شکند. ولی این مسأله ربطی به فروغ فرخزاد ندارد (البته اینهم سؤالی است که گناه خوانندگان عزیز چیست؟)

تولدی دیگر سفریست در قلمرو شعر و در جستجوی شعر. در خواندن این کتاب خواننده (یعنی من) بیش از آنکه حس کند که فروغ از منبری رفیع و مسندی آسمانخراش شعر گفته است، احساس می‌کند که شاعر در جستجوی شعر بوده است و در حین جویندگیها در رؤیایی درخشان با شهودی ناگهانی و غیرمنتظره شعر را یافته و یا ساخته است. کشفی که فکر می‌کنم خود شاعر را نیز شگفت‌زده و کیفور کرده است.

از غنایم ملموس این سفر یکی آن است که فروغ بیان خودش را یافته؛ همهٔ اشعار او در هر بحری و در هر قالبی که باشد مهر او را که سخت مشخص‌تر از بسیاری از تخلص (فروغا... فرخزادا)هاست با خود دارد. مثنوی او مثنوی فروغی است، غزل او، غزل فروغی است و حتا پریا بازیش هم. و این آهوی در دشت بگرفته غنیمتی است که بسیاری از شاعران نام‌آور معاصر هنوز آن را نیافته‌اند و وقتی غزل می‌گویند انسان را به یاد هندیها می‌اندازند. مثنویهاشان یادآور شیخ نان و حلواست و شعر نوشان یادآور دیگر نوپردازان بی‌بیان.

زبان فروغ ساده است و از آن سادگیها که زبانم لال سعدی دارد. از آن سادگیها که از طرد کردن تعقید حاصل می‌شود و نه از جهل بر آن. از هندی بازیهای شعر معاصر در آن اثری نیست و اگر هم دوسه خطی باشد، ما پارتی‌بازی می‌کنیم و نادیده می‌گیریم.

زبانی است بر پایه‌ی محاوره بی‌آنکه زننده باشد و دقیق بی‌آنکه انسان یاد پیچ و مهره کند. و این نیز گفتنی است که فروغ در به کار بستن کلمات وسواس دارد، اگرچه اهمیت دادن به ظواهر و سطوح از خواص ازلی زنان است. اما گاهی این وسواس او را سخت بندی می‌کند. شاید تنها کلمه‌ی ناشاعرانه‌ای که در این دیوان آمده نی‌نی باشد و نتیجه‌ی این آزمایش هم بسیار درخشان است. اصولاً کلماتی که ابزار شعری فروغ هستند معدودند و من این را عیب بزرگ زبان او می‌دانم.

از توفیقهای او تحمیل کردن وزن بر این زبان و تلفیق دادن ریتم با این زبان است به طریقی که بیان حاصل طبیعی‌ترین بیانهای شاعران امروز است و همین بیان فرخزاد است که تولدی دیگر را در شعر معاصر «حادثه» می‌سازد.

شعر فروغ مثل شعر اغلب شاعران خود یافته وزنهای محدودی دارد و گاهی که به عنوان تفنن این اوزان مألوف را ترک می‌کند نتیجه‌ی خوبی عاید نمی‌گردد. و از آن جمله است شعر سفر. از آنجا که شاعر بر وزن تسلط نداشته، وزن بر شعر مسلط شده است و بوی تصانیف که از این شعر برمی‌خیزد فاجعه‌ی وزنی این کتاب است.

وزن شعر فروغ محسوس نیست و چنان جزیی از بیان و شعر او گشته است که تفکیک کردن آن از شعر، کشتن شعر است و این خاصیت همه‌ی اشعار خوب تغزلی است. تسلط فروغ بر اوزان محدودش ستودنی است و می‌توان گفت که جز در یکی دو شعر وزن همیشه مغلوب و پرستار شعر اوست و اگر

دوسه جایی کلمات، کمی از قالب بیرون می‌زند، بخشودنی است و مخصوصاً که شاعر گاهی می‌تواند چنین استفاده‌های موذیانه‌ای از وزن بنماید.

معشوق من
با آن تن برهنه‌ی بی‌شرم
بر ساقهای نیرومندش
چون مرگ ایستاد

که اینجا فشار کلام همه به‌روی کلمه‌ی مرگ می‌ریزد و فتحه‌ی آن را سخت ممدود باید خواند تا وزن درست شود. شاید تنها عیب او، در وزن سازی آن باشد که گاه گداری (خیلی کم) صفاتی برای پرکردن وزن به کلمات می‌بندد. خیلی خوب حس می‌شود که فروغ سعی بسیار می‌کند که این صفات منطقی یا نو باشد و همین دقت هم گاهی کارها را خراب‌تر می‌کند. آه‌هایی که فروغ در شعر بکار می‌برد ممکن است که فقط وزن پرکن باشد ولی آنقدر طبیعی می‌آیند که اثری از آثار سوزناکی معاصر در آنها مشهود نیست.

آهنگ شعر فرخزاد طبیعی است، یعنی فشارهایی که از نظر جور شدن وزن بر کلمات می‌آید، با فشار طبیعی محاوره‌ای مطابقت می‌کند و شاید این بزرگترین توفیق فرخزاد باشد.

در اتاقی که به اندازه‌ی یک تنهاییست
دل من
که به اندازه‌ی یک عشقست
به بهانه‌های ساده‌ی خوشبختی خود می‌نگرد
به زوال زیبای گل‌ها در گلدان
به نهالی که تو در باغچه‌ی خانه‌مان کاشته‌ای
و به آواز قناری‌ها
که به اندازه‌ی یک پنجره می‌خوانند.

آهنگ اشعار فروغ به‌جز در مصراعهای بلند متنوع و مبین است. اغلب مصراعهای بلند این کتاب از لحاظ آهنگ مسطح است و برخی سخت شُل می‌شود.

اما آهنگ اشعار فروغ معجز اوست و برای این که مثالی آورده باشم گل سرخ را نقل می‌کنم که شاید از لحاظ تصویر شعر متوسطی باشد.

گل سرخ
گل سرخ
گل سرخ
او مرا برد به باغ گل سرخ
و به گیسوهای مضطربم در تاریکی گل سرخی
زد
و سرانجام
روی برگ گل سرخی با من خوابید.

تأثیر کلمه‌ی گل سرخ که در شش مصراع از مصراعهای قسمت نقل شده می‌آید و صدای کشدار و شلخته‌ی سین که هشت بار تکرار می‌شود و آهنگ لجباز گاف که آنهم هشت بار می‌آید و ریتم کشدار شعر، و رخوت و مفاخرتی که در پیچشها و کششهای آن نهفته است، تصویر نه‌چندان درخشان شعر را به درخششی غریب وامی‌دارد، خواننده حس می‌کند که زنی از تهِ دلش خاطره‌ای را مثل شرابی کهنه، کشیده و خسته و راحت و غمناک مزه مزه می‌کند. توفیق فروغ در آهنگ دادن به اشعار بلند خویش کم است. مخصوصاً در «آن روزها» که از لحاظ آهنگ چون نغمه‌های مکرری است که در رادیو در سکوت مغتنم بین دو برنامه می‌نوازند (شاید هم این تکرار عمدی بوده است).

آهنگ در اشعار بلند در درجه‌ی اول اهمیت قرار دارد. چه اگر شعر بلند آهنگ کلی نداشته باشد خواننده قبل از آنکه شعری را به آخر برساند اولِ آن را فراموش می‌کند، تنها دو شعر بلند در این دیوان از لحاظ آهنگ کلی موفق است. یکی اوهام بهاری و دیگری تولدی دیگر. و تولدی دیگر از لحاظ آهنگ کلی شاهکاری است در این دیوان و در شعر معاصر فارسی. پاره‌ی اول آن (**همه هستی من آیه‌ی تاریکیست..**) آهنگ شعاری دارد. اما وقتی به بیت آخر می‌رسیم (**به درخت و آب و آتش پیوند زدم**) ضرب‌آهنگ مشخص‌تر می‌گردد. پاره‌ی دوم (**زندگی شاید یک خیابان دراز است که هر روز زنی با زنبیلی از آن می‌گذرد**) مثل آواز ایرانی بی‌ضرب است و آهنگی بس خسته و فکورانه دارد. صدای «ز» که در مصراع دوم شش بار می‌آید، همچون صدای بال زنبورها آهنگ تکرار می‌نوازد. اما باز در آخر پاره ضرب مصممی در آهنگ رخنه می‌کند (**که نگاه من در نی‌نی چشمان تو خود را ویران می‌سازد**) تکرار صدای نون که صدای گذرا و تکیه‌گاهی‌ست گوش را برای ورود ضرب آماده می‌کند. در پاره بعد (در اتاقی که به اندازه‌ی یک تنهاییست) آهنگ عجول و غمگین می‌شود و بر شتاب و برغم آهنگ می‌افزاید تا آن‌که بعد از مصراع (**و در اندوه صدایی جان دادن که به من می‌گوید.**) آهنگ، حالت شاد و ذکر مانندی پیدا می‌کند. مثل آهنگ دم گرفتن درویشان.

دستهایم را در باغچه می‌کارم
سبز خواهم شد می‌دانم می‌دانم..

تا باز در دو مصراع بلند فروکش نماید خستگی و نومیدی‌ای که در آهنگ مسطح این دو مصراع هویداست، دل‌آزاری وضوع رمانتیسم تصاویر را از بین می‌برد.

... به تبسم‌های معصوم دخترکی می‌اندیشند که
یکشب او را باد با خود برد

بیتی که بعد از این می‌آید با لحن محاوره‌ای صادقانه‌اش بسیار مؤثر است و سپس تفکر و بعد نتیجه‌گیری پرشتابی که بندی سین و کاف و میم است.

و بدینسانست
که کسی می‌میرد
و کسی می‌ماند

و بعد شعار:

هیچ صیادی در جوی حقیری که به گودالی
می‌ریزد، مرواریدی صید نخواهد کرد

و بعد نغمه‌ای روستایی آرام و ملایم و ملیح چون تسلیتی عرضه می‌گردد و شعر ناتمام به پایان می‌رسد.



بیان فروغ شعر فروغ است. بعضی از اشعار را می‌توان از بیان شاعر جدا کرد و باز هم شعر باقی خواهد ماند و همچنان که بعضی از نقاشیها در عکس سیاه و سفید هنوز نقاشی هستند و نه طرح و بعضی از اشعار را می‌توان به زبان دیگر برگرداند و هنوز از آنان انتظار شعری داشت و نه مجموعه‌ای از تصاویر، اگر غزلیات حافظ را بتوانیم ترجمه کنیم، شعر آن نخواهد مرد. اما غزلیات سعدی یا ترجیع‌بند مشهورش فقط به بیان و قالب خود زنده است. و چنین است اغلب اشعار این کتاب.

شعر فروغ‌بندیِ محض احساس شاعرانه او است و از این لحاظ به داستانهای شبانی یونان و یا کتاب شی‌کینگ و یا ترانه‌های محلی ایرانی و یا اشعار شعرای قدیم پارسی نزدیک می‌شود.

آهوی کوهی در دشت چگونه دوذا
او ندارد یار بی‌یار چگونه بوذا

در شعر فروغ همه چیز مغلوب احساس است: وزن اصلاً حس نمی‌شود. تصاویر به نرمی می‌آیند و بی‌آنکه ذهن را مغشوش کنند می‌روند. و صداقت و صمیمیت احساس چنان است که هر چیزی را می‌تواند بی‌دل‌آزاری به خورد خواننده بدهد. برخی از تصاویر فروغ و بسیاری از تشبیهاتش را اگر با بیانی دیگر عرضه کنیم، فقط شگفتی زاینده خواهد بود. بسیاری از لحظات زیبای رمانتیسم اشعار فروغ بدون پشتوانه‌ی احساس موّاج شاعر به سانتیمانتالیزیسم مبتذلی مبدل خواهد گشت. بگذریم که عده‌ای از منقدان این نوع اشعار حسی محض را اصلاً شعر نمی‌دانند. گویا آلدوس هاکسلی است که این نوع اشعار را با آوازهای محلی مقایسه می‌کند و می‌گوید مقام این اشعار

مانند مقامی است که آوازهای محلی در مقابل موسیقی بتهوون دارد. شاید الیوت را هم بتوان با کمی خوشبینی در این دسته از مقلدین جا داد، شعر فروغ از اندیشه‌ی شاعرانه عاری نیست و شاید در آینده از این لحاظ غنی‌تر بشود. بعلاوه دید تازه‌ی اجتماعی او (تازه می‌نویسم در مقایسه با همدورگانش که هنوز در فکر قشرهای سابقاً فشرده هستند و درنیافته‌اند که آن قشرها بهم سابیدند و تباه شدند و پوسیدند و زمان گذشت و نه در مقایسه با احمدرضا احمدی) می‌تواند پنجره‌ی تازه‌ای بر اشعار او بگشاید.

اما همیشه در حواشی میدان‌ها
این جانیان کوچک را می‌دیدی
که ایستاده‌اند
و خیره گشته‌اند
به ریزش مداوم فواره‌های آب

شاید اندیشه زیاد در اشعار فروغ جایی نداشته باشد. اما آنچه هست کهن جامه‌ی اوست و اغلب صادقانه و شاعرانه است و اگر نمونه‌ای از اندیشه‌ی قلابی و غیر شاعرانه بخواهید شما را به شماره‌ی اخیر اندیشه و هنر و دو شعر مندرج در آن حواله می‌دهم. اندیشه‌ی فروغ اندیشه درباره‌ی وصل و تنهایی است و این لبهٔ پرتگاه است و اگر فروغ در همین خط ادامه دهد یا فرو خواهد افتاد به آن عرفانیات فرمولی و یا فرا خواهد رفت به آن شواهق مخصوص اندیشه‌ی ایرانی.

گویی که فروغ از این قلّت اندیشه در اشعار خویش نگران است و گاهی خود را به موزون اندیشیدن وامی‌دارد و چنین است وضع در قسمتهایی از آیه‌های زمینی و برخی اشعار دیگر. چنین کاری از چنان خانمی صادقه بعید است و سزا بود که آنرا با «آه میلتون...» و غیره می‌بوسیدند و در طاقچه می‌گذاشتند. اما حتا وقتی که اندیشه صادقانه و شاعرانه است، توانایی شاعر برای انتقال آن بسیار کمتر از توانایی او برای انتقال احساس خویش است (و نیز چنین است وضع نیما): وزن مجال بیشتری برای خودنمایی پیدا می‌کند. تصاویر یاغی می‌شود و آهنگ تنوع خود را از دست می‌دهد. مثلاً در خیابانهای سرد شب که آهنگ گاهی سخت پرت می‌شود و یا حتا در اوهام بهاری که گاه وزن از معنی جدا می‌شود و یا در آیه‌های زمینی که شعر سخت زمین خورده‌ای است و اگر از تولدی دیگر بگذریم که انسان را به لب چشمه می‌برد و تشنه برمی‌گرداند فقط در قلمروی احساس است که فروغ شعر کامل سروده.

سخن از شعر کامل است و نمی‌دانم شعر کامل چیست به‌جز **آنکه** شعریست که خود را به خواننده تحمیل کند. شعریست که چون یک «جعبه‌ی خاتم‌کاری» همهٔ اجزای آن برای هدفی معین به جای خود آمده باشد. هر یک جدا از دیگری و تابعی از دیگری محفوظ به‌وسیله‌ی دیگران و حافظ دیگران و همه با هم تنی برای عرضه کردن جوهر شعر. شعری که پس از تمام شدن خواندنش در ذهن خواننده به زندگی خود ادامه دهد. شعری که پایانش آغازش باشد. شعری که خواننده پس از اتمام آن احساس کمبود نکند. اگر از کیفیت جوهر شعری آن بگذریم شعر «من از تو می‌مردم» شاید کاملترین شعر این دفتر باشد.

گفته‌ام که شعر فروغ شعر حسی است و در اینجا لازم است که حسی بودن شعر را مشخص کنم. شعر فروغ از آن دسته اشعار است که خواننده را به تفکر درباره‌ی احساس شاعر وامی‌دارد و برعکس اشعار حسی نیما احساسی را به خواننده تحمیل نمی‌کند. (**خانه‌ام ابری است**) خواننده را غرق می‌کند. مجالی برای قضاوت و برای تفکر نیست. خواننده گوسفند شاعر است و درنیافتن همین قدرت کبیر بود که بسیاری از ماخ اولاگرایان ما را به باتلاق کشانید. و شعر تنهایی ماه که شاید تلاشی برای ماخ اولاسرایی باشد باز هم بیش از آنکه خواننده را در آن حالت بپیچاند او را به اندیشیدن درباره‌ی تنهایی وامی‌دارد و خواننده می‌تواند درباره‌ی شعرهای فروغ قضاوت کند، به حالات او بخندد، روانکاوی بازی کند، با او همدردی کند، او را به سکسی بودن متهم کند، یا با پیر لوئیز مقایسه نماید (المعنی فی‌البطن المنقد) و یا حتی او را با سیتول مقایسه کند (المنظور فی‌البطن المنقد) و این گشادگی شعر یکی از وجوه مشترک فروغ است با شاعره‌های دیگر.

فروغ شاعره است و مثل همه‌ی شاعره‌های دیگر دید محدودی دارد. پروین اعتصامی تا آخر عمرش از کوزه‌های شکسته‌ی یتیم‌ها و تفاخر ماش و عدس بیرون نیامد و گویی که همه‌ی اشعارش را در عرض دو ساعت سروده است. قرةالعین همه‌ی اشعارش را به ولا محدود نمود و غیره. در میان فرنگیها این مسأله بیشتر صدق می‌کند، چون هرچه باشد ما دو سه شاعره‌ی نه محدود داشته‌ایم (آنهم شاید به این دلیل باشد که اغلب اشعارشان گم شده است) فروغ تاکنون شاعر وصل بوده است ولی این محدوبت موضوع به هیچ‌وجه نمی‌تواند عیب کار او به‌شمار آید. انسان در تنگنا به ژرفا می‌رسد و فروغ در راه است. اگر در سه کتاب اولش او فقط وصل را می‌فهمید، اکنون آنرا حس می‌نماید. و این چیزیست که برای مثال پروین اعتصامی هرگز بدان نرسید و برای این‌که مسأله روشن‌تر شود هر یک از یتیم‌نامه‌های او را که می‌خواهید با شعر در «تسلیت یک یتیم» خانم سیلویا پلات مقایسه کنید:

اکنون کمبودی در تو چون درختی بالیدن گرفته است...

تفاوت دیگر شاعر این کتاب با شاعر اسیر و دیوار و عصیان تحلیل منیت شاعر است و در زنیت او و در انسانیت او، تجربه‌ی وصل که در اسیر، برهنه و زمخت بیان می‌شد، در این کتاب به صورت طرحی کلی از وصل تصویر می‌گردد و علاوه بر آن تنهایی وصال، لذت وصل را مغلوب کرده است. و تنهایی، غرور شاعر را بر بدن خویش مبدل به فروتنی کرده است و این آغاز غلبه روح است بر بدن و آثار آن را در آهنگ قوی و مشخص فروغ و در تصاویر در یاد ماندنی‌اش و در لیریسم غنی او و در تصاویر فردی او می‌توان دید.

اغلب تصاویر فروغ اصیل و تجربه شده است و از زندگی گذشته‌ی خود و از کوچه‌ای که مست عطر اقاقیهاست از پنجره‌ی آپارتمانها و پرده‌ها و چراغها و آینه‌ها و از دنیای خرافات کودکی او (کلاغهای خبرچین و غیره) و از حیات بعد از ظهری کوچه‌ها سرچشمه می‌گیرد. آنها که جز این است از طبیعت مایه دارند با برداشتی نیم‌رمانتیک و نیم‌فانتسیک و شعر آبهای تابستان با آن برداشت مخلوطش (مخلوطی از دوژنکو و کوکتو) از طبیعت، جنبه‌ی جدیدی است از تصویرسازی فروغ که از آن جز گریزهایی در اینجا و آنجا خبری نداشتیم و مغتنم است. تصویر نیز در شعر او منکوب احساس است. کمتر می‌توان در اشعارش تصویری را دید که به استقلال و خارج از منظور شعر جلوه نماید. تصاویر او در اصل شخصی است ولی در صمیمیت شخصی بودن خود کلیّت می‌رسد.

سهم من،
آسمانیست که آویختن پرده‌ای آنرا از من
می‌گیرد.

تفاوت بزرگ فروغ با سایر شاعره‌ها شوخ طبعی اوست. شاعره‌ها عجیب جدی شعر می‌گویند.



در این وجیزه که نوشته شد از تفننهای شعری این کتاب سخنی نرفت و چرا که برود. اینها آغازهاییست و راه‌هاییست که اگر به جایی رسیدند مجال بحث درباره‌ی آنان بسیار خواهد بود و اگر هم نرسیدند به ما چه و به هرحال یقه دراندن موردی ندارد. آنچه می‌ماند آن است که مهارت او را در مثنوی سرودن بستاییم و عدم مهارتش را در غزلسرایی گوشزد نماییم و اشاره کنیم به آنکه این کتاب شامل اشعار بد نیز هست که ما آنان را به خوبی اشعار خوب کتاب و به خوبی خودمان می‌بخشیم و اقرار کنیم که منقدان چون خواجگان حرمسرایند یعنی که می‌دانند چگونه باید نمود اما خود نمی‌توانند و به همین دلیل هم نفسشان از جایی بس گرم، از کنار گود بلند می‌شود.○

حرفهای فراموش‌شدهٔ بهرام صادقی

به مناسبت دهمین سالمرگ

● نویسندگان و شعرای ما باید بدانند که این جوانها که به‌ظاهر چیزی نمی‌گویند و فقط لبهایشان را بهم می‌فشرند و در شبهای شعر شرکت می‌کنند و گاه کف می‌زنند اینها با چشمها و گوشهای باز و نگران و البته گاهی هم با اسنوبیسم متداول مراقب آنها هستند.

● لازم است بگویم که من از «شازده‌احتجاب» و دو سه تا از داستانهای کوتاه گلشیری خوشم آمد و احساس کردم که گلشیری در یک خط سیر فکری و روحی موازی با من حرکت می‌کند.

«کریستن و کید» را متأسفانه من هم مثل شما نپسندیدم. شاید گلشیری هم گرفتار همان درد *زیادنویسی* شده است و بوجودآوردن هرچه بیشتر داستان و اثر. من فکر می‌کنم گلشیری می‌خواهد به یک تکنیک تازه دست پیدا بکند یا اینکه تکنیک خودش را کامل بکند. این کار از یک نظر خوب است و از یک نظر بد. از یک نظر خوب است به این معنی که یک تجربه و تمرینی است. ولی من معتقد نیستم که تمرین را باید زود زود در دسترس خوانندگان گذاشت. تمرینهای داستانهای الکی را البته هرهفته می‌توان چاپ کرد ولی اینطورتمرینهای داستانهای تکنیک‌دار را نمی‌شود زود زود چاپ کرد.

من امیدوارم فقط، که گلشیری گرفتار دو چیز نشود. یکی گرفتار *ننوشتن* و کارنکردن و یکی *نوشتن* زیاد. از این مطلب می‌گذرم و دنبالهٔ حرفهایم را اینطور تمام می‌کنم که من نمی‌گویم مثل نویسندگان کلاسیک باید فقط مسایل کلاسیک مثل عشق، حسادت، مرگ و زندگی را مورد بحث قرار داد. البته باید مسایل اقتصادی واجتماعی و انسانی در داستان‌نویسی مطرح بشوند. چه در اجتماع ما و چه در جوامع دیگران. چون‌که ما از جوامع دیگران آزاد و بری نیستیم ما مثل دانه‌های زنجیر به هم وابسته‌ایم و اصولاً یکی از شرایط داستان و رمان این است که نویسنده مسایل زمان خودش را مطرح بکند، منتها در قالب انسانی و زندگی همیشگی بشر، اما این مسایل زمانی را اگر ما بخواهیم تندتند درباره‌شان بنویسیم ممکن است که جلب‌توجه و جلب‌نظر بکند، ولی این کار اساسی نیست. درست است که باید دربارهٔ این مسایل بنویسیم مثلاً کسانی را که از آن سر دنیا بلند می‌شوند می‌آیند ایران و یکهو با مردمی دیگر و با آب و هوا و شرایط دیگر روبرو می‌شوند، اگر این امر در ذهن نویسنده اثر می‌گذارد و در ذهنش بازتابی دارد باید بنویسد، منتها این کار باید در قالب مسایل همیشگی انسان باشد نه در قالب مسایل روزنامه‌ای زمان...

● شعار و پند و نصیحت برمی‌گردد به مسایل اجتماعی مثل گرسنگی و جنگهای مختلف و این‌جور چیزها. چیزی را که بنده می‌گویم خیلی عمیق‌تر از این است. مقصودم این است که مسایل همیشگی بشر، همیشگی است و هیچ‌وقت تغییر نمی‌کنند و چرا؟ برای چه؟ همیشه برای بشر مطرح بوده، مرگ همیشه برای بشر مطرح بوده و خواهد بود. اندوه، دلهره، اضطراب همیشه برای بشر مطرح است. بار دیگر تأکید می‌کنم که یکی از شرایط داستان خوب و رمان خوب این است که نویسنده مسایل زمان خودش را در قالب شرایط همیشگی زندگی و در قالب زندگی ذهنی همیشگی بشر بیان کند.

ولی اگر مسایلی را که فرضاً در حال‌حاضر در اجتماع وجود دارند و جالبند، اینها را ما بگیریم و بدون درنظرگرفتن آن مسایل همیشگی بخواهیم بنویسیم، این یک حالت *مد روز* پیدا می‌کند، حالت مورد استفاده و اشتیاق همین زمان را پیدا می‌کند. مثلاً اگر تاریخچهٔ شعر معاصر را بگیرید و بیایید پیش می‌بینید که از شعرهای کم‌عمق اجتماعی به شعرهای کمی عمیق‌تر نومیدانه و بعد به شعرهای عاشقانه و بعد به شعرهایی که بیشتر جنبهٔ لفاظی دارند رسیده‌ایم

● آنچه که من می‌توانم در این مورد بگویم این است که من معتقدم صرف‌نظر از مسایلی که بین علم و هنر مطرح است که باز به تعاریف علم و هنر برمی‌گردد، من معتقدم که هنر تعالی کاذب به آن شکلی که شما می‌گویید به بشر نمی‌دهد و هم‌چنین معتقدم که هنر احساس تخدیر در این جهانی که همه‌اش را مسایل علمی فراگرفته است، به بشر نمی‌دهد بلکه هنر به بشر حقارت خودش را نشان می‌دهد و هم‌چنین پوچی و حقارت علم را هم نشان می‌دهد و به عبارت دیگر *پوچی و حقارت کهکشانها و متفکران کهکشانی* را هم نشان می‌دهد و در عین‌حال پوچی و حقارت خود *نویسنده و خواننده* را هم نشان می‌دهد به عبارت دیگر، همه چیز را.

● حتی در سالهای اولیهٔ زندگی بشر اولیه هم که بشر نه سالهای نوری را می‌شناخت و نه اتم را و نه این چیزها عجیب و غریب را، فقط در یک دنیای عجیب و غریب رها شده بود، *هنر* وجود داشت و همین بشر هنر را ایجاد کرد و روی

دیواره‌های غارها نقاشی کرد و روی پوست بزها شعر نوشت و آنها را نگه داشت برای این که خودش را بیان کند، بله به خاطر این که خودش را بیان کند. و محیطش را بیان کند و بفهمد که چرا و برای چه؟

● آنچه که به نظر من هست، این است که بشر در هنر به مناسبت ترس نبود که وقتی به غار خودش می‌آمد به دیوار غارها نقاشی می‌کرد، بلکه می‌خواست پوچی زندگی و حقارت خودش و اضطرابهایش را نشان دهد و بیان کند شاید به خودش یا به دیگران. به هرحال هر دو این حرف یکی است. ولی مسأله این است که هنر در قرن نوزدهم و بیستم که بوجود نیامده، هنر سابقه طولانی دارد...هنر هم یک مقدار شغل است. البته شغل بسیار «پول درآری» هم است. البته شمارهٔ هفتمش پول بیشتری درمی‌آورد، نمی‌دانم از شمارهٔ چهار یا پنجش (مقصودم نقاشی است) هم پول خوبی درمی‌آید؟ راستی نویسندگی هنر شمارهٔ چندم است؟

●به هرحال در کشورهای مختلف نویسندگی و شاعری و غیره اینها تمام سودآوراست. مثلاً خیلی‌ها از این راه میلیونر می‌شوند. *سامرست مرآم* که از راه نوشتن کتابهایش یا *آگاتا کریستی* میلیونر شدند. بنابراین، این هم حالت شغلی دارد و در کشور ما هم عده‌ای از این را به نوایی رسیدند. البته میلیونر نشده‌اند ولی شاید هم بشوند. اما برای من بالشخصه این هنر شمارهٔ دو یا سه (نویسندگی) از نظر مادی و شغلی نتیجه‌ای بیار نیاورده متأسفانه یا خوشبختانه. همان‌طور که گفتم هنر هم یک مقدار شغل است. برای این که اگر شما درنظر بگیرید در زمان غزنویان یا سلجوقیان یا فلانیان که همه‌اش به الف و نون ختم می‌شود، شعرای زیادی بودند که لابد شنیده‌اید:

شنیدم که از نقره زد دیگدان
زرر ساخت آلات خوان عنصری

بله در آن دوره‌ها، شاعران صله می‌گرفتند، در شب‌نشینی‌ها شرکت می‌کردند و لذتهای زیادی هم می‌بردند. اگر دقت کنید حالا هم همین‌طور است. البته حالا صله نیست ولی در عوض حقوقهای ماهانه خوب وجود دارد. بورس و چیزهای عنیف و عجیب دیگری وجود دارد...

اغلب شعرای ما و نویسندگان ما و نمایشنامه‌نویسان ما هم اگر حالا «آلات -خوان» را از زر نمی‌سازند درعوض ماشین می‌خرند، آپارتمان می‌خرند و ویلا می‌سازند و زنهای خوشگل می‌گیرند. بنابراین امروز هم هنر به عنوان یک شغل، شغل مفیدی است!



می‌بینیم که اغلب شعرای ما در حال‌حاضر با کمال مهارت در بخشهای مختلف مثل رادیو و تلویزیون فعالیت می‌کنند و برنامه‌های ادبی و هنری و شعری آنها را به خوبی اداره می‌کنند و در مقابلش پول هم می‌گیرند. البته اینها در سنین جوانی به این فکرها نبودند یا در این زمینه تمرین کافی نداشتند یا آن‌وقت هنوز هنر را به عنوان شغل نپذیرفته بودند، نمی‌دانم، ولی در هرحال بحمدالله که *فعالیتهای ماهرانه‌ای* دارند.

در یکی از رمانهای یکی از نویسندگان آمریکایی که نامش را قبلاً ذکر کرده‌ام و به او کافکای آمریکا می‌گویند خواندم که جوانی از شهرستان خودش برای میلیونرشدن به طرف نیویورک حرکت می‌کند. وقتی می‌رسد به نیویورک، می‌رود به سنترال‌پارک نیویورک و در همان روز جیب‌برها تمام محتوی جیبش را خالی می‌کنند و فردای آن روز در همان پارک که جوان شهرستانی تشنه و گرسنه نشسته بود آقایی از اسبش یا نمی‌دانم کالسکه‌اش پایین می‌افتد، این جوان کمکش می‌کند و آن آقا هم بیست دلار بهش می‌دهد که مانع گرسنگی‌اش می‌شود. ملاحظه می‌کنید که مسأله بده و بستان است مخصوصاً در دنیای امروز. بنابراین هنر هم شغل است همان‌طور که علم هم شغل است... درواقع همه چیز شغل است...

● می‌خواهم که فضاها و آدمها و حالاتی را که در ذهنم می‌گذرند و مثل باله یا اپرایی در این فضای سربسته جریان دارند، *نشان* بدهم. من نسبت به این چیزها است که تعهد دارم. می‌خواهم اینها را روی کاغذ بیاورم و نشان بدهم، به آنها حیات دوباره ببخشم و آنها را به یک خوانندهٔ فرضی و صمیمی عرضه کنم.

●مسلماً نه تنها من معتقدم که وظیفهٔ هنر شعاردادن نیست بلکه بزرگان و کوچکترها (از نظر سن عرض می‌کنم) هم همین نظر را دارند. من گفتم که می‌خواهم ذهنیاتم را به خواننده فرضی نشان دهم و در موزد تعیین تکلیف نشان دادن هم باید بگویم که فکر نمی‌کنم که هیچ نویسنده اوریژینال به دنیا آمده باشد که به کسی راه نشان بدهد، و تعیین تکلیف بکند و بگوید این راه خوب است، آن راه بد. و کسانی که این کارها را کرده‌اند آنهایی بودند که یک گوشهٔ کارشان می‌لنگیده و خواستند این لنگیدن را با این کارها جبران کنند...

●همین که نویسنده نسبت به کارش صداقت داشته باشد، اصالت داشته باشد و قهرمانانش را و اجتماعش را خوب شناخته باشد و آنها را با صداقت (نسبت به کار خودش) نشان بدهد، طبق اصول مسلم داستان‌نویسی، این یک داستان آفریده‌شده‌ای است و بعد از آن، دیگر به تعریفی خواننده است که هر نتیجه‌ای می‌خواهد بگیرد و ممکن است خواننده‌ای از آن یک نتیجه اجتماعی بگیرد، یا برای خواننده‌ای تعیین‌تکلیف شود، اما دیگر این موضوع به نویسنده مربوط نیست و از حیطهٔ کار او خارج است.

●متأسفانه «سنگ صبور» را نخوانده‌ام و بنابراین شاید از یک نظر، اظهارنظر من خیلی کامل نباشد. اما تا همان مقداری که از چوبک خوانده‌ام (یعنی تمام کتابهایش به جز سنگ صبور) می‌توانم نظرم را بگویم و این مطلب را همین‌جا بگویم که اصولاً من معتقد نیستم که لازم باشد آدم همهٔ داستانها و نوشته‌های یک نویسنده را بخواند تا بتواند نسبت به آن نویسنده اظهارنظر کند. کافی است که آدم خط سیر نوشتن نویسنده را بشناسد تا بتواند آن را در ردیفی در ذهن خود قرار دهد.

منتها نویسنده هم مثل همه‌چیز دیگر در این دنیا تابع تغییر و تحول است. ذهنش و همین‌طور تکنیکش، بنابراین از یک نظر لازم است که آدم مرتب در جریان نوشته‌های مختلف یک نویسنده قرار داشته باشد. من واقعاً عقیده‌ام این است که یک شاعر یا نویسنده در آن جایی می‌درخشد که حرف تازه‌ای بر زبان آورده باشد که دیگران نیاورده‌اند، و در این صورت است که تا مقدار زیادی خواننده می‌تواند تکلیفش را با شاعر و نویسنده روشن بکند منتها اگر بعدها این نویسنده کمی فروکش کرد، وارونه شد یا ذهن و تکنیکش خط سیر دیگری پیدا کرد این حرف دیگری است. نکتهٔ دیگر این که اثر ممکن است شاهکار نویسنده‌ای باشد اما لزوماً لازم نیست که شاهکار نویسندگی هم باشد.

در اینجا ممکن است که شما بگویید که اگر این طور است ما دربارهٔ *سیدمحمدعلی جمالزاده*

می‌توانیم فقط با خواندن اولین کتابش (یکی بود، یکی نبود) یک قضاوت مشخص بکنیم و کتابهای بی‌شمارش را ندیده بگیریم و جمالزاده را همان جمالزادهٔ «یکی بود و یکی نبود» بشناسیم. در این مورد من این‌طور جواب می‌دهم که: حتی در «یکی بود و یکی نبود» هم *عناصر داستان*، *ساختمان* و تکنیک وجود ندارد. این کتاب وصف حال یک آدم ایرانی (متعلق به چهل سال پیش) است که اتفاقاً برحسب تصادف یا غیرتصادف به یکمقدار از رموز ساده و اولیه داستان‌نویسی و مسایل ادبی غرب برخورده و این امر در روحیه‌اش تأثیر بسیاری گذاشته است.

بنابراین در این مورد این مسأله رد می‌شود. اما مثلاً در مورد چوبک، این‌طور نیست. در داستانهای چوبک (خیمه‌شب بازی و انتری که لوطی‌اش مرده بود) عناصر اساسی داستان وقوف و حضور همیشگی نویسنده وجود دارد. و آدم می‌تواند «مهر» قبول بر این کتابها بزند. می‌خواستم بگویم بر نویسنده، ولی چون صورت نویسنده رنگی می‌شود، خوب به کتاب می‌زنیم که بشود پاکش کرد!

متأسفانه این مهر را، بعدها خود نویسندگان به لحاظ پیرشدن و احتیاج به زندگی مرفه از داستانهایشان پاک می‌کنند و از بین می‌برند، بنابراین نمی‌توانم بگویم «صادق چوبک» بهترین داستان‌نویس معاصر ایران است، چون متأسفانه «چوبک» هم به درد دیگر داستان‌نویسان معاصر دچار شده. یعنی پس از خلق و بوجودآوردن چند داستان بسیارخوب و معروف شدن یک مقدار خودش را ول داده است، یعنی همان وقوف و حضور همیشگی خودش را در داستانهایش از دست داده است.

در گذشته‌ای نه چندان دور من یک همچو صحبتی با ابوالحسن نجفی داشتم. حرف بر سر این بود که نویسندگان ما، مخصوصاً نویسندگان جوان بعد از این که کمی معروف و به اصطلاح تثبیت شدند، چرا از تب و تاب و از آن حالت خلاقیت می‌افتند؟ چرا پس از معروف شدن یا کار نمی‌کنند و یا مثل جمالزاده به پرگویی می‌افتند و چیزهایی می‌نویسند که ننوشتنشان بهتر از نوشتن است؟ یعنی نوشته‌هایشان می‌شود مثل نوشته‌های جمالزاده که شبیه هذیانها و درددلهای آخر عمر نویسنده‌ای است که دارد پیر می‌شود و می‌خواهد هرچه زودتر، هرچه دارد بگوید و پرواضح است که چیزی ندارد که بگوید.

آثار چوبک بعد از آن در کتاب اوایل نویسندگی‌اش، آن شور و شوق و صمیمیت و شعور اول را ندارند و من گمان می‌کنم که یکی از علل اساسی این امر، *میل به زیادنوشتن* باشد.

یعنی نویسندگان ما خیال می‌کنند که حتماً باید هشت‌تا یا ده‌تا کتاب بنویسند و اگرننویسند، نویسنده نیستند. در اینجا اشتباه نشود، من نمی‌گویم که نباید کارکرد یا نوشت؛ البته که باید نوشت ولی *نشخوار* و *تکرار* چیزهای گفته‌شده چه سودی دارد؟ و خواست زمانه را برآوردن و دنبال مد موردقبول رفتن چه حاصلی دارد جز گم‌شدن و گم‌کردن خود. در آنجایی که من اشاره به تعهد کردم گفتم که تعهد نویسنده با ذهن خودش است. تعهدش با زندگی و روحیه خودش است، می‌خواهد تکلیف خودش را معلوم بکند. اگر یک نویسنده تکلیف خودش را با خودش معلوم نکند چگونه می‌تواند با جامعه و خلق و غیره معلوم کند؟ اگر این تکلیف معلوم‌کردن درجهت نوشتن بود، و درجهت خلق بیشتر بود، که باید بنویسد اما نه این که همین‌طور قلم‌انداز ۵ جلد کتاب بنویسد، و اگر درجهت دیگر بود باید کمتر بنویسد یااصلاً ننویسد.

اینها مسایلی است که باید تمامشان مطرح شوند تاآنوقت بتوانیم دربارهٔ یک نویسنده به داوری بنشینیم و دست آخر این هم، باز یک اظهارنظر و عقیدهٔ شخصی خواهد بود و نمی‌تواند اظهارنظر مطلق و قاطعی باشد که آن را بدیگران تحمیل کرد.

هرکس باید نظر خودش را نسبت به شاعران و نویسندگان دوروبرش داشته باشد. می‌دانید که در فرنگ، هر نویسنده‌ای تیپ کتابخوان بخصوصی دارد ولی در محیط ما این چنین نیست، ما یک عده معدودی داریم که کتابهای معدودی را می‌خوانند. پس ملاحظه می‌کنید که فقط مسأله بر سر معدود است...

●چند نکته‌ای هست که من بطور اختصار به آنها اشاره می‌کنم. یکی اینکه موعظه‌نکردن و شعارندادن هم روی دیگر سکه موعظه و شعاردادن و بخودی خود برای نویسنده ارزشی فراهم نمی‌کند و بنابراین چوبک یا هر نویسنده دیگری را به صرف اینکه چنین است نمی‌توان بزرگ و قادر دانست...

دیگر این‌که من در صحبتهایم اسم هیچ داستانی را نبردم که بگویم به مناسبت این داستان یا این اثر فی‌المثل چوبک از مرحوم هدایت یا مرحوم آل‌احمد بزرگتر است یا کوچکتر یا نویسنده بزرگی و کوچکی است یا از این قبیل حرفها.

مسأله این است که اصولاً باید بدانیم خوب و بدبودن، یا بزرگ و کوچک بودن نویسنده معیارش چی هست؟

●به نظر من، هدایت، به فرم و تکنیک داستان کوتاه به آن معنایی که من قبول دارم، آشنا نبوده یا اعتقاد نداشته ولی باید فراموش نکنیم که او انسان بزرگی است. یک چیز مهم دیگری داشته و آن اینْ بوده، که روحاً و جسماً و ذهناً نویسنده بوده.

بله، به هرحال من دنبالهٔ حرفم را می‌گیرم که بزرگی و کوچکی نویسنده را نمی‌توان با ترازو اندازه گرفت، چون اگر این کار شدنی بود شاید صادق چوبک بزرگترین نویسنده بود و مثلاً مرحوم جلال‌آل احمد کوچکترین.

مسأله این است که در این گونه داوریها، مسأله برمی‌گردد به خیلی چیزها و مثلاً اینکه ما تعریف نویسندگی را چی بدانیم؟ چون در این زمینه هرکس نظری دارد. منتها به نظر من، باز هم من داستانهای جلال آل‌احمد را، داستانهای کوتاه به معنی واقعی نمی‌دانم، در آثارش غیر از سه چهارتایی داستان، ساختمان و انسجام وجود ندارد و حرفهایی هم که مطرح می‌شود سطحی است و همانها است که او در مقالاتش بسیار عالی‌تر و بهتر آورده، معهذا، آل‌احمد را هم نویسنده‌ای می‌دانم که حرام شده است و فراموش نکنید که ما نویسندهٔ حرام شده زیاد داریم ولی در هر حال به نظر من «شوهر امریکایی» یکی از داستانهای خوب آل‌احمد است و دیگر این‌که یکی دوتا از داستانهای اولیه‌اش هم خوب است...خُب با آن انتظاراتی که از آنها صحبت کردیم...

● منتها مسأله این است که «آل‌احمد» به داستانهایش از لحاظ ساختمان نمی‌رسیده، شاید هم می‌ترسیده که به طرف *فرمالیسم* کشیده شود. درگفتگوهای زیادی که در گذشته با مرحوم آل‌احمد داشتم این‌طور استنباط می‌کردم که می‌ترسید به فرمالیسم کشیده شود، البته نه اینکه می‌ترسید او را متهم کنند یا ازش رو برگردانند. بلکه از این نظر هراس داشت که خودش نمی‌توانست به طرف یک فرمالیسم بیهوده و احمقانه‌ای که دیگران ندانسته با آن لاس می‌زدند و می‌زنند کشیده شود. به هرحال این نکته مسلم است که سید محمدعلی جمالزاده به مقدار بسیار کم و صادق هدایت، اثر عمیقی هم در ذهن خوانندگان ما گذاشته‌اند و هم در ذهن کسانی که داستان نوشتند و متأسفانه این هر دو اثر، اثر منفی بود. و هنوز هم من خیلی‌ها را می‌بینم اعم از نویسنده و خواننده که نتوانسته‌اند خودشان را از چنگال هدایت بیرون بیاورند و غم‌انگیزتر، از چنگال جمالزاده. به هرحال اثر هدایت و جمالزاده اثر منفی بوده، اثر سازنده‌ای نبوده.

یعنی اثری نبوده که نویسنده فرضی را که بعد از آنها می‌آمده رهنمون باشد و راهنما باشد. برای ایجاد یک فضای بهتر در زمینهٔ داستان‌نویسی. و این مسأله همین‌طور پیش می‌آمده، تا دورهٔ *بزرگ علوی* و حتی *صادق چوبک*، منتها بزرگ علوی یک مقدار مسایل اجتماعی مطرح کرده، و این مسأله باعث شده که او را یک کمی از هدایت مجزا بکنند.

چوبک البته به ذهنیات و یک مقدار مسایل دیگری در زمینه فرم توجه کرد، که در داستانهای جمالزاده و هدایت و علوی ابداً مطرح نیست. یعنی روابط درونی قهرمانها و تحول و تنوع روحی قهرمانها. شما می‌بینید که یکی از عیبهای داستان‌نویسی تا به حال این بوده که قهرمان داستانهای ما همه‌شان آدمهای یک جانبه و یک بعدی بوده‌اند. انگار که زندگی نمی‌کنند و از همان اول به صورت اسطوره درآمده‌اند. مخصوصاً که بحث اسطوره بحث داغی هم هست.

خُب مگر آدم نمی‌تواند در شرایط مختلف عوض بشود؟ و عکس‌العملهای متعددی نشان بدهد؟ کمااینکه دیدیم و شما هم دیدید یا شنیدید که بسیاری از روشنفکران و حتی برگزیدگان ما در شرایط مختلف عوض شدند و به اشکال گوناگون درآمدند.

یکی از مسایلی که باعث شده طرفداران رئالیسم ـ البته رئالیسم کتابی ـ به طرفداران ساختمان و تکنیک داستان بتازند این است که آنها خیال می‌کنند این قهرمان داستان، مثل بعضی از قهرمانهای کتابهایی که در قرن نوزدهم نوشته شده یا مثل بعضی از قهرمانهای فیلمهای فارسی، می‌بایست از اول تا آخر عمرش یک حالت داشته باشد. چرا؟ برای آن که آن کسی که طرفدار یک رئالیسم کتابی و تئوریک است این قهرمان، این فرد را در یک فضای بخصوصی قبول می‌کند و در فضاهای دیگری قبول نمی‌کند. این یکی از خواص این‌گونه خوانندگان و یا نویسندگان است. درحالی که، البته معلوم است که انسان در هر سال و هرماه و هر لحظه در دایرهٔ فضاها و روحیه‌ها و افکار گوناگونی قرار می‌گیرد.

این مسأله را حتی *ایلیا ارنبورگ* هم در کتاب کوچکی که دربارهٔ ادبیات نوشته و به فارسی هم ترجمه شده مطرح کرده و به کسانی که به مخالفان رئالیسم سوسیالیستی و رئالیسم اجتماعی می‌تاختند جواب داده است. ازجمله چیزهایی که یادم می‌آید در این کتاب مطرح شده این است که ارنبورگ می‌گوید:

چرا می‌گویند رمانتیسم بد است؟ رمانتیسم آنقدرها هم بد نیست. چون یک مقدار رمانتیسم در زندگی ما وجود دارد و می‌تواند زندگی را رنگین کند، چرا همیشه داستانهای رئالیسم سوسیالیستی آنهایی است که در *آفتاب درخشان* شروع می‌شود و اصطلاحاتی از این قبیل که قهرمان پهلوی «*مجسمه پوشکین که لبخند می‌زند*» ایستادیا نشست.

چرا همیشه این‌طور؟ مگر باران نمی‌آید؟ مگر مه نمی‌شود؟ مگر برف نمی‌بارد؟ و مگر پوشکین گاهی اخم نمی‌کند و مگر دوئل نمی‌کند (این را دیگر من) می‌گویم و مسایلی از این قبیل. البته به نظر من خواندن این کتاب برای آن دسته از کسانی که انسان را *متدیکمان* قبول دارند بسیار مفید است. یک انسان ماشینی و ساخته پرداخته برای کسانی که انسان را با تمام رنجها و دردها و با تمام زیر و بمهایی که در روحش انجام می‌گیرد قبول ندارند، بلکه انسان را به عنوان یک چیز ساخته شده، یک کامپیوتر قبول دارند. خواندن این کتاب بسیار مفید است برای این که اینها باید بدانند انسان *ماشین* نیست یا لااقل هنوز نشده است و در هر لحظه می‌تواند متحول باشد و عوض شود. حتی انسانهایی که سعی کرده‌اند مثل ماشین باشند یا دیگران خواسته‌اند (مانند انسانهایی که در نازیسم و ایسم‌های دیگر بودند) آنها هم نتوانستند به صورت ماشین باقی بمانند و متأسفانه این برداشت و طرز فکر غلط از اول در مورد رئالیسم و تکنیک پیش آمد و به همین دلیل است که حالا به محض این که یک نویسنده آن قهرمان یا آن بشری را که در داستانش هست به مناسبت محیط متشنج یا شلوغش در فضای نومیدی و بحران و تشنج وصف می‌کند این دسته از طرفداران رئالیسم کتابی و تئوریک فریاد واویلا برمی‌دارند. برای این که انسان را اینطور قبول ندارند، دلشان می‌خواهد انسان آن‌طور که آنها می‌پذیرند باشد. و همان حرفهایی را که آنها می‌خواهند بزند. و خوشمزه اینجا است که این واویلاگویان هراسها و اضطرابها و امراض و بی‌پولیها و نومیدیها و تملق و کرنشهای خود را فراموش می‌کنند...حل‌شدن خودشان را در لجنزاری که برایشان ساخته شده فراموش می‌کنند یا خود را به فراموشی می‌زنند.

یادم می‌آید، سالها پیش که این مسایل داغ (رئالیسم اجتماعی و انتقادی و از این قبیل مسایل...) مطرح بود و شعرها و داستانها همه‌اش پر از مسایل اجتماعی آبکی و دروغی بود، یعنی تقلیدشده از شیوه‌های خارجی و نوشتهٔ آدمهای دروغی آبکی‌تر، رمانی درآمده بود بنام، «انسان طراز نوین، پیروز می‌شود». نویسندهٔ این کتاب که نام مستعار داشت خیال کرده بود که اگر اسم کتاب را «انسان طراز نوین» بگذارد و مطالبی را که در کتابهای تئوریک خوانده بود، در کتاب بگنجاند، این می‌تواند یک رمان رئالیستی انتقادی و سوسیالیستی و واقعی باشد. بگذریم ـ از این که طراز نوینها بعدها پیروز شدند ـ و شاید هم آن نویسنده چیزی بیشتر می‌دانست...بگذریم، قهرمان این کتاب یک کفاش بود، این کفاش در یک خانه کوچک زندگی می‌کرد با هفت هشت بچه‌اش. ولی به قول نویسنده طراز نوین! بود، یعنی این که اصلاً هیچ شکایتی و غمی و یأسی نداشت منتها همیشه در فکر این بود که آن وضع را اصلاح کند. بیچاره کفاش! و در عمل دیدیم که حتی روشنفکران ما و بزرگترین برگزیدگان، هم زه زدند و نتوانستند چیزی را، و حتی خودشان را اصلاح کنند تا چه برسد به آن کفاش، با این تفاوت که آن کفاش شاید صداقت بیشتری داشت. بله در عمل دیدیم که روشنفکران و برگزیدگان کاملاً نقطهٔ مقابل را انتخاب کردند و کاری کردند که ادبیات یعنی شعر و نثر را که می‌توانست پناهگاهی باشد برای انسان رنجدیده و زحمتکشیده و زجردیده و مضطرب قرن ما و نسل ما و عصر ما و کشور ما، این انسان را از ادبیات کاملاً منزجر کردند و یا این که آنها را دچار یأس و نومیدی نمودند. این چیز باقی‌مانده را هم‌مثل خودشان مثله کردند.

بهرحال بعد از هدایت و جمالزاده و علوی و دیگران یک مقدار نوشته‌های تئوریک فلسفی دربارهٔ ادبیات بود که اصولاً نویسندگان جوان ما را تحت‌تأثیر قرار داد یعنی این که آنها یا آن چیزهای نوشته‌شده و ترجمه‌شده را پذیرفتند یا این که فکر کردند و نپذیرفتند و دیدند که این جور نیست و ممکن است دیگر هم باشد و طرف مقابل را انتخاب کردند.

بنابراین می‌بینیم که عوامل مختلفی داستان‌نویسی ما را تحت‌تأثیر قرار داد و آن را از مسیر سالمش منحرف کرد، کمااینکه نظیر همین عوامل، شعر امروز ما را تحت‌تأثیر قرار داد و این شعر را که می‌رفت شکوفان بشود و یک عصای دستی بشود برای روح دردمند مردم، این را به یک آلت بزم و نردبان ترقی و درآوردن پول بیشتر و گرفتن حقوق بیشتر تبدیل کردند.

به نظر من شعرا و نویسندگانی که عالماً و عامداً شعر و داستان‌نویسی را یا به طرف رئالیسم آبکی و بیهوده و یا به طرف تکنیک سازی و فرمالیسم بیهوده و بدون الزام و بار ذهنی کشاندند یا این که شعر را به طرف یک مقدار از لفظ بازی و ابداع ترکیب و لغت کشاندند، اینها یکی از خیانتهای دیگر را نسبت به نسل جوان مرتکب شدند.○

(فردوسی ـ شمارهٔ ۱۰۹۴)

محسن میهن‌دوست

پژوهشی جامعه‌شناخت در زمینهٔ فرهنگ عامه

زمینهٔ فرهنگ مردم
جلال ستاری
نشر ویراستار
پاییز ۱۳۷۰

باتوجه به ویژگیهای فرهنگی ـ طبقاتی، و هم آیینی ـ مذهبی اقوام ایرانی، اصطلاح فولکلور FOLKLORE بیانگر آن جامعیتی نیست که پاسخگوی گسترهٔ مفاهیم «فرهنگ» و «مردم»، و حوزهٔ عمل تاریخی از جهت تفکیک «عوام» از «خواص» باشد. برگردان «فرهنگ عامه» و «فرهنگ مردم» نیز به سبب پیچش‌های تعبیری و تفسیری، برای اصطلاح «فولکلور» چندان گشاده نیست.

از همین گذر، کتاب زمینهٔ فرهنگ مردم تألیف محقق دانشمند و مترجم پرکار دکتر جلال ستاری مباحثی چند را در بیان مطلب فوق متذکر است.

مؤلف چنان که خود اذعان دارد، با نگری جامعه شناخت به سراغ زمینهٔ فرهنگ مردم رفته، و در بستر کاری بسامان، روزنه‌ای ردگیر را برای مباحث پیش رو باز نموده است.

ستاری بی‌آن‌که با صراحت اصطلاح فولکلور را برای فرهنگ مردم رد کند، آن را سطح نازلی از تعریفی پذیرفته شده نسبت به فرهنگ مردم ایران می‌داند، و این قلم که با بیشترین کارهای نامبرده آشنایی دارد، همایی فصول کتاب را بیرون از دایرهٔ کارهای انجام شده به وسیلهٔ ایشان نمی‌داند، و از آن جا که در موضوع یادشده حرفهای ناگفته فراوان است، اثر مذکور را در مجموع کاری مغتنم و گران‌بار ارزیابی کرده است.

کتاب زمینهٔ فرهنگ مردم دارای شش بخش و هر بخش (به جز بخش آخرین) به چند فصل تقسیم شده که واگوی ارتباطی پویا و ایضاً «نظری» با یکدیگرند.

در صفحهٔ سه کتاب می‌خوانیم : «این مردمی که فرهنگ شناسان، فرهنگشان را مطالعه می‌کنند کیستند؟ آیا، غرض جماعات و اقوام کهن گرا و روستایی و سنتی است، که مورد التفات فولکلور شناسان‌اند و از نظرشان عزیز و ارجمند؟ یا زحمتکشانی که از قلمرو فرهنگ فاضلانه، رانده شده‌اند، در عرصهٔ آن جایی و مقامی ندارند و یا ریشخند و تحقیر می‌شوند؟ قوم شناسان بیشتر به گروه اول توجه دارند و جامعه‌شناسان به گروه دوم، و ما هم فروتنانه در این نوشته کوشیده‌ایم که از همین دیدگاه جامعه شناختی بر آنان نظر کنیم.»

مؤلف در بخش پیشگفتار خواننده را با نمونه‌هایی چند از تعاریف فرهنگ و فرهنگ مردم روبه‌رو می‌کند، و سپس می‌نویسد: «امّا فرهنگی که ما در این رساله، قصد مطالعهٔ آن را داریم، نه تمامیت فرهنگ مردم، بلکه بخشی از آن است که خاصه از اساطیر و باورهای قدسیِ SACRE عامه در ایران پیش و پس از اسلام، مایه و سرچشمه می‌گیرد، و آن فرهنگ پیکارگر ستیزنده و رزم‌آوری است که همواره برای ازالهٔ ظلم و اقامهٔ حق، خلایق را بسیج کرده است، که مرگ با عزت را بر زندگی در ذلّت ترجیح داده‌اند. این فرهنگ، البته پاره‌ای از فرهنگ مردم است، اما حصه‌ای اساسی است که به گمانم، ارزیابی روان‌شناسی و جامعه‌شناسی تاریخی مردم، بدون آن ممکن نیست.»

پس از پیشگفتار، بخش نخست کتاب آن می‌شود که عنوانش نگرش فرادستان به فرودستان است. در این بخش مؤلف به سبب مایه‌های مطالعاتی و نگرشی خویش، از جهت نگاه به زمینهٔ فرهنگ مردم به توضیح نکته‌ای کلیدی روی می‌آورد و هوش‌مندانه در تفکیک فرهنگ رسمی از فرهنگ توده‌های فرودست، گذری جامعه‌شناسانه و روان‌شناسانه به سوخت و سوز عوام و اهداف نخبگان در قدرت دارد، و پس از انگشت‌گذاشتن بر نکته‌هایی چند «انحرافی» و «مغرضانه» که بیشتر دربارهٔ عوام‌بیان شده، مانند: «بلاء عوام دفع باید جستن بر هر نوع که باشد، زیرا که چندین انبیاء و حکماء را عوام هلاک کردند» (همانجا) و یا «چون پای طمع و غرض در میان آید، هیچ نصیحت نمی‌پذیرند، و کارها را به میزان عقل نمی‌سنجند» که پند گفتی با جاهل غافل، به قول مولانا: «تخم افکندن بود در شوره‌زار») (همانجا) می‌گوید: «با این‌همه، گفتنی ندارد که از روزگار گویندگان این سخنان به بعد نیز، اجتناب از عوام، به ضرورت و خوار داشت و قدح عامهٔ ناس، از زبان و قلم بعضی مصلحت اندیشان و نیز شماری وابستگان به مصادر و مراجع قدرت، به رغم منع و تخدیر برخی حکیمان و عالمان آزاده و پاره‌ای دین ورزان حق‌پرست و تعدادی صوفیه که از کسب دست خویش، نان می‌خورند و مریدان پرشوری در میان طبقات خرده‌پا داشتند، همچنان ادامه یافته است». (همانجا) و «بعضی نویسندگان پیشین نیز نه تنها در آثارشان گذرا اشاراتی به احوال مردم و فرهنگ عامه دارند، بلکه برخی از آنان تا حدی به گردآوری و بررسی فرهنگ مردم همت گماشته‌اند و توجه خاصی مبذول داشته‌اند و حتی کتابهای نسبتاً مستقلی در این زمینه نگاشته‌اند، یا بر سبیل طیبعت و تفنن و نه صرفاً به منظور جمع‌آوری و تدوین فرهنگ عامه»...یا «اوصاف رذیلهٔ جاهلان و بی‌خردان، و تأکید بر لزوم احتراز و اجتناب از آن، یا از بهر تذکار و تعلیم بعضی سنن فرهنگی و اجتماعی، پخت و پز، کشت و ورز و جز آن»، و یا به فرجام، به قصد ثبت و ضبط نوادر و عجائب و غرایب مخلوقات از ...» (همانجا)

در همین بخش مؤلف نخست بر محسوسات عقیده‌مند قَدَر قدرتان، از جهت تطمیع، و سرکوب عامهٔ مساوات طلب، و پابرهنه‌گان تحت ستم انگشت می‌گذارد، و راه را باز می‌کند برای بخش‌های دیگر کتاب، که آبشخور اصلی‌یشان از همین نمونه‌های نگرشی و بینشی نادر است.

مؤلف محترم در تداوم کار به نهضت‌های آیینی اجتمائی، و طبقاتیِ فرهنگ‌آورِ پس از اسلام پرداخته است، و از مجموع ۶۵۵ صفحهٔ کتاب، بخش سوم را که از صفحهٔ ۱۶۰ آغاز شده و تا ۴۷۰ ادامه یافته، به بخش مذکور اختصاص داده است، از این‌رو «قصد» و «غرض» جامعه‌شناختی و بعضاً روان‌شناسی مؤلف در زمینهٔ فرهنگ مردم ایران بیش از پیش آشکار می‌شود.

فصل فرهنگ فقر، فرهنگ هرروزینه و نمونه‌ای از تحقیقات غربیان هم در بخش یکم قرار دارد. که غالباً فشرده‌ای از نظریات گوناگون و تئوری جستجو در فرهنگ مردم است و با چشم داشت و برداشت تاریخی جامعه شناخت به عامهٔ مردم نگاه شد است.

بخش دوّم که عناوینش «پیوستگی و گسستگی» و «استمرار و انقطاع در فرهنگ مردم ایران» است، از «رویارویی» و تأثیر متقابل و اصول عقاید نو وکنش و واکنش در حیطهٔ مسائل آیینی، و دفع و جذب آن، و نهایت به جاری‌بودن فرهنگ مردم پیش از اسلام، و باورداشتها و سنن پس از آن اشاره دارد.

بخش چهارم که فصول بیداد ستیزی و رمز و راز انتظار، خردگرایی، تصوف عامیانه و بازاری، و چشم‌براهان سلطنت هزارسالهٔ مسیح را شامل است، در همان حوزه وکار، و نمودهای آیینی قابل توصیف و تفسیر از جهت گذار وگذر بر بستری که کُنش عامه را به سمت و سوی خیرِ عموم، خَرد عدالت اجتماعی منظور بوده است، می‌نُماید. و در این میان از خرقهٔ ناپاک و پاک، و حق‌پرستان مردمی که تکیه‌گاه بی‌پناهان و درویشان، و سرناسپردگان بوده‌اند، و نیز به «رستاخیز مهدی موعود» معصومانه دل بسته‌اند، سخن به میان آمده است.

بخش پنجم، ادب، نقش مسجد، وعاظ، قصاص (قصه‌گویان)، بازرگانان و بازاریان. فرهنگ: کیفیت زندگی، خزانه پرستی و تاریک اندیشی (که در شمار فصول قابل بحث زمینهٔ فرهنگ عامه است) و هزلیات عامیانه را در برگرفته، و بخش ششم که پارهٔ پایانی کتاب است، مبحث «نتیجه» دیده می‌شود.

در بخش نتیجه مؤلف باز می‌گوید: «قصد ما در این رساله، نمودن این نکته بوده است که فرهنگ، همچنان‌که دورکم (امیل دورکم ۱۸۵۸-۱۹۱۷) و وبر (ماکس وبر۱۸۶۴-۱۹۲۰) به روشنی

نشان داده‌اند، برای تبیین امور اعتبار و سندیت دارد، و مبادی و اصول دینی یا مینوی و «ماورائی» و اساطیری نیز در آن صاحب مقامی شامخ است و بنابراین سلوک مردم در حوزه‌های مختلف و هم‌چنین کم‌وکیف بنیادهای اجتماعی را بی‌توجه به آن عوامل، به درستی فهم نمی‌توان کرد، چنان‌که در غرب بعضی معتقدات فرهنگی و مذهبی، از جمله عناصری محسوب می‌شوند که در پی‌ریزی نوعی سلوک اجتماعی و سیاسی (حکومت عرفی یا غیرمذهبی) مؤثر افتاده‌اند، و در اسلام معتقداتی متفاوت، جهان‌نگری دیگری رقم زده‌اند، امّا تبیین فرهنگ‌گرایانهٔ محض و ناب هم امکان‌پذیر نیست، بلکه فرهنگ در پرتو مناسبات و واقعیتهای اجتماعی تاریخ یعنی جامعه‌شناسی تاریخی، روشنگر است....» و در ادامه توجه می‌دهد که: «درست است که فرهنگ عامهٔ مردم، صبغه و جوهر دینی و اساطیری دارد، امّا البته این رنگ و مایهٔ مذهبی، تنها خصیصهٔ آن نیست، گرچه ویژگی غالب و مسلط فرهنگ مردم است، بلکه فرهنگ عامه غالباً آمیخته‌ایست از مواد گوناگون مذهبی و غیرمذهبی، فراهم آمده از منابع مختلف که کهنه‌گی بعضی از آنها به قدمت ظهور بشر می‌رسد و در تاریکی پندارها و افسانه‌ها فرو رفته است. هر چند بسیاری از این عناصر غیرمذهبی نیز که از آب و رنگ افسانه خالی نیست، بازماندهٔ آئینهای مینوی و مناسک قدسی و از مآثر علم برین (علم الهی) و علم پیشین (ماوراءالطبیعه) است... و «بنابراین با اطمینان می‌توان گفت که فرهنگ مردم جوهر و رنگ دینی و اساطیری دارد، یا بانگ پرخاش و فریاد اعتراض فرهنگ مردم به زبان نمادهای مذهبی و صور مثالی بیان می‌شود».

چنان که اشاره رفت، کتاب زمینهٔ فرهنگ مردم از جملهٔ کتبی است که حداقل برای کسانی‌که به «فرهنگ» و «مردم» و کارکرد تاریخی صبغه‌های آیینی و اساطیری آن علاقه‌مندند، و در پی‌شناخت عناصر و پدیده‌های قوی و رمز «روز از نو، روزی از نو» در جامعهٔ آیین‌مدار خویشند، نه تنها دریچه‌گشا، بلکه جهت‌دهنده است.

روش تحقیق، وسواس محققانه، و شیوهٔ نوشتاری دکتر جلال ستاری که آثار و ترجمه‌های باارزشی را در زمینهٔ اساطیر و فرهنگ در دسترسمان قرارداده، بس بایستهٔ ذکر است.

امّا از آن جا که در زمینهٔ فرهنگ عامه سلوک پژوهش عتابی پیچیده دارد، و در روان‌شناختی و جامعه‌شناختی و فرهنگ مردم حضور بدویت پنهان آدمی در آراء و عقاید میدان‌داری و شعائر نقبی هزارتوست، اصطلاح فرهنگ، بازاری بس دامن‌گستر و چند سویه به عالم تحقیق برمی‌نماید. از باب نمونه، بدویت باور نسبت به «سنگ باران» و یا دعای باران در ذهنیت بومیان و باورمندانِ «اسیرخرافه» همان پیچش تُه‌تویی راگوشزد است که سنگی دیگر، درگوشه‌های دیگر زمین، نماد تقدس و پرستش اکنونیان است.

غوررسی در بُن‌باوری و ریشه‌یابی خرافه (باورِ از واقع و یا از خَرد محروم) در مرحلهٔ پژوهش علمی همان پندارها و واقعیت‌هایی را به رو در می‌آورد که بیرون از امکانات زیستی، اساطیر و معتقدات آیینی معنایی نیست. این گفت، در وجه نمادشناسی، و باورداشتهای آیینی ـ مذهبی، به حصه‌هایی از توتم و تابو، و فتی‌شیسم FETICHISME چشم می‌کشد. از این گذر، در صبغه‌های آیینی ـ مذهبی، با هر جوهری که نامحسوس و ملموس و براه است، عنصر خیال، و تخیّل دوسانه آفرین، و فلسفه به‌وجود آورنده، پل عبور است که نژادها و تیره‌های گذرندهٔ صاحب تاریخ از سر ناگزیری بر آن گذاشته‌اند.

آن بخش از «عجائب و غرائب» که در عنصر تخیل و تلقین بر هذیان سوداگری و برده‌پروی بار عام داده است و «رمل» و «اصطرلاب» را به رواج کشانده، لُکنت باور است که کارکرد «خرافهٔ بازدارنده» از آن آتش خردسوز برگرفته است.

تداخل سبک و شیوه، در نحوهٔ نگرش و شناخت نسبت به موارد قوم شناختی، اساطیر و هم صبغه‌های آیینی ـ مذهبی، پیچشهای نابازشده‌ای را در این گوشه از جهان در زمینه فرهنگ و فرهنگ عامه (هم روستایی و هم‌شهری) پیدا داده که هر بررسی و نمودی هر چند عالمانه و متکی بر شیوه‌ای باز ناگفته‌هایی و یا کم‌گفته‌هایی را پیش رو دارد!

فی‌المثل به دوره‌ای یا دوره‌هایی در «خراسان بزرگ» ، عنصر زبان نه‌تویی باقداست که فرهنگِ ستیز و پیکار عامه از آن مایه گرفته، و جرئت یافته است.

جغرافیای انسانی و طبیعی، ابزار و شیوهٔ تولید، سنن و اعتقادات کهن بومی، وگویش‌های یک ریشه در برآمدن زبانی یک دست، آن نکته‌ای است که طبع تقابل را با هرآن‌چه از دیگری است و به تهاجم آمده، مهم می‌کند. و این در فرهنگ مردم، بویژه در ناحیتی که بیشتر جنبشهای مردمی ضد تهاجم از آن جا آغازیده شایان توجه است.

توده‌های فرودست و سواد نیاموخته که از اشرافیت قدرت‌گرا، و سلطه‌جوی شهر فاصله داشته‌اند، و در پاره‌ای خاک و کوه و دشتِ تُنک به کشت ورزی و شکار، دامپروری و صنایع دست‌بافتِ محلی، خودمشغولی داشته‌اند، و زبانشان از جملهٔ عناصر سازمان‌دهشان بوده است، در مقابل عامل بیگانه که آن را نمی‌دانسته‌اند، اما در می‌یافته‌اند که حلقهٔ ارتباط از سلطه حکایت دارد، مقاومت نشان داده‌اند.

تعصب و توجه نسبت به زبان آن هم زبان گفتاری در میان روستائیان و زحمتکشان شهر، و زبان نوشتاری و گفتاری در میان مردم‌گرایان میهن‌پرست، در مواجهه با «غیر»، نکته‌ای است که باید به آن نظر داشت. و این در گسترهٔ ادبیات شفاهی به انگیزه‌ای چند قابل بررسی و پژوهش است. دراین موقعیت زبان از صورت عام و کارکرد و روزمرهٔ خود گامی پیش می‌گذارد، و عصبِ تقابل را با مهاجی که زبانش را نمی‌داند، به تحرکی زبان‌پندار برمی‌آشوبد.

در همان دوره‌های پایداری و ستیز، روشنفکران و دبیران، صاحب‌کتابان و امیران محلی، برحَسبِ ضرورت و شهری‌گری خود، زبان «غیر» را آموخته‌اند و در حلقهٔ درس و بحث از دو زبان و گاه سه زبان استفاده می‌کرده‌اند، ولی چه ضرورتی برای زحمتکش مالیات ده دور از مرکزیت و شهر وجود داشته که اوقات خویش را در جهت فراگیری زبان، و آن هم زبان «غیر» بگذارد.

داد و ستد و تفکرش با همان زبان بوده که به ارث برده، و آن قدر به قدر نیامده و آموزش ندیده که «ملایی» را به صرف ذائقه و سود دنبال کند.

شیوهٔ تولید، اعتقادات کهن قومی، و سیاق زندگی که بیشتر از محیط میمون و نامیمون زادگرفته، و هر چه زیرساخت و روساخت از آن مراد می‌شود، جمله درتنگ فرهنگی به تغذیه مشغول بوده که هر «نو»ی را هر چند بی‌زور و فشار، به سادگی پذیرا نمی‌شده و قبول طبع خود قرار نمی‌داده است. بذل توجه به این نکته، کارکرد تاریخی و اجتماعی زبان را در خیزشها و بهانه‌ها، تداوم مناسک و رسوم، ادبیات شفاهی و .... حداقل در بخشی از گسترهٔ ایران زمین، که از آن با نام خراسان بزرگ یاد می‌شود، آشکار تواند کرد.

این که تازیان و ترکان، و .... به هر جا رفتند زبانشان را بردند و نشاندند، وکمتر قومی چون ایرانیان زبانشان را پذیرا نگشتند، و جز در درس و بحث و اصول عمومی نشر، و توده‌های فرودست به جز با زبان مادر سخن نگفته، خود بحثی سوای این گفتار طلب می‌کند. ولی همین اندازه باید اذعان داشت که عامل زبان و عصبِ عادت به آن، واسط برگزاری گفت و شنود، و سبب زایش ادبیات شفاهی در قالب تصنیف و ترانه، اوسانه و روایت، لالایی و ضرب‌المثل و جز آن بوده است.

عنصر زبان، و زمینهٔ آن، به ناحیتی که گفته شد واگوی همان نشانه‌ای تواند بود که «بهانهٔ خیزش» ، «معجز» و «خیرعموم» به سبب تصورات و قومیت، سر از آن بر افراشته است.

در روستاهای کهن خراسان که شیعی‌مذهبان و غیر سنی‌یان در آن زندگی می‌کنند، هنوز شاهنامه غرور روایی قوم و کتاب خَرد است. و چون پای پیرزنی صد و چندسالهٔ اوسانه‌گو می‌نشینی، و به ماه و سال هم برایت قصه دارد، نه تعصب خام از این که تو شهری هستی، بروز می‌کند، و نه آن که اگر شبت به دعا نگذشت، نان جوین سفره‌اش را حلال کامت نداند. نه از قشری‌گری اشعری و «ملکات» آن نشان است، و نه از نوروز و چهارشنبه‌سوری، و توجه به «خیر» غافل است. این ویژگی شناسنامه‌ای هفتاد من کاغذ دارد، که در طبقه‌بندی مقولات فرهنگ عامه، و عام‌تر از آن ساحت ادبیات شفاهی حیران‌کننده است.

این که تصنیف «گل محمد» یک شبه دم در روستاها می‌افکند، وگرچه ظاهرش قدیم نیست، قدیم می‌نماید، از قِبَل تسلسل سنتی‌ست که بر هر «ناچیزی» پشت کرده، چه چوپانش در «نی» می‌دمد و می‌گدازد که برزگر سینه سوختهٔ آن، از کاریز «گل افروز» و قلعهٔ دختر یاد می‌آورد.

حال همین سینه سوختهٔ هرسال که عمر به کشت و کار داده، چنان واژگان پخته و سره بر زبان می‌گذارد، که اگر ندانی و نشناسی‌یش، گویی خود نیست و زبان بازی می‌کند. ازاین نمونه فراوان توان سراغ گرفت که در پژوهش میدانیِ کُنش تاریخی و جهات جامعه شناسانه و روان‌شناسانه، و عصب پنهان آن را در زمینهٔ پاره‌هایی از فرهنگ عامه برمی‌تابد.

ظهور و حضور شاهنامه نمودی بر این ادعاست. محتویات شاهنامه هر چه هست، اصلی را با برداشت از این مصرع که : «عجم زنده کردم بدین پارسی» به حس در می‌آورد، و آن فراخوانی آگاهانه به مردمی‌ست که زبان از جمله عامل پیوند دوباره آرایی و دوباره برآمدنشان بوده است، و این مگر نه که در میدان عمل گوش و هوش توده‌های فرودست روستائی و شهری، به جانب آن نیز بوده است.

با هر بهانه عنصر زبان لایه‌ای گم و کم بنیه در تداوم فرهنگ مردم این دیار نیست، و پر واضح است که زمینه‌های فرهنگ عامه، و آن چه در زبان آراء و عقاید عامه جاری است به کمک همین خصیصه، «عطار» و «مولوی» را پرورده است. این نکته نه به عنوان اصلی مسلم و سرتاسری، بلکه واگوی ناحیتی‌ست که به هر تقدیر میانهٔ میدانی برای بسیاری از امور اجتماعی و فرهنگ ایران زمین بوده است.

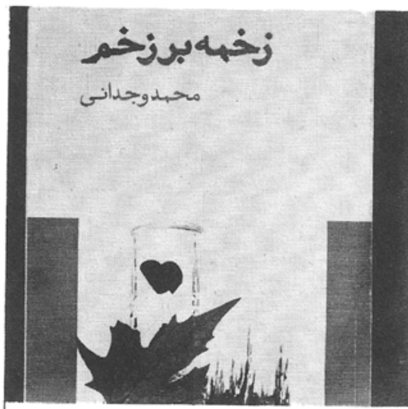
اشارتی که در پایان این مقال راغب به بیان آن هستم، صرف تلفظ غلط «عامیانه» در مورد فرهنگ عامه است. از این گذر حتی نخبه‌گان و کارآشنایان از سر عادت آن را می‌نویسند و بر زبان می‌آورند.

«عامیانه» ترکیب «عامی» عرب با «انه» فارسی است که این پسونه در ساختن قید از صفت مورد استفاده است.

«عامی» اسم فاعل از مصدر «عمی» است که کوری و کوربودن را می‌رساند، و نهایت عامیانه به معنای کورانه است. رعایت این وجه در نوشتار و گفتار، هر چند که لفظ مذکور جا افتاده باشد، و پذیرش عموم، درستش را دنبال نکند، این بهره را از جهت اصطلاح فرهنگ مردم خواهد داشت که در برگردان فولکلور FOLKLORE و همچنین شاخه‌های فرهنگ، ترکیبات و اصطلاحات بجاتر و جامعتری را برای اصطلاح فولکلور که خوه در رابطه با فرهنگ عامهٔ مردم ایران دچار اشکال و نارسایی‌ست، پیدا کنیم. ○

الهام مهویزانی

پرواز سبز زمزمه‌ای بیقرار



یکی از مباحثی که در نقد ادبی نو بسیار مورد توجه است تحلیل تـصویر (Image)، مجموعهٔ تـصاویر در ارتـباط بـا هـم (Imagery) و برآیند و پیام این مجموعه (Motif) در اثر ادبی است. این هر سه را در زخمه بر زخم نخستین دفتر شعر چاپ شده محمد وجدانی پی می‌گیریم:

بدیهی است که تصویر در اثری منثور یا منظوم تـوسط واژه - واژگان ایجاد می‌شود:

در برفا هنگام بی تپش / در سر برکشیدن جـوانـه / از پوست سرد زمستانی / در انتخاب بی بدیل پـاییز / از میان هزاران رنگ بازیگر اشک آمیز / همیشه. . . / و تا پرنده‌ای هنوز بال می‌کشد، / اتفاق می‌افتد / عشق / (لحظه‌ها ۴۶)

در لحظه‌ها ۴۶ شاعر چهار تصویر از چهار حادثه که از روز ازل بر این خاکدان اتفاق افتاده و تا ابد نیز خواهد افتاد، ارائه می‌دهد. اما عرضه این تصاویر بی هدف نیست. مقصد سه مصرع پایانی است. شاعر نه تنها عشق را لازمه دستگاه آفرینش می‌داند، بلکه بر این باور است که حادث شدن عشق همچون چهار واقعه پیشین در طبیعت ازلی - ابـدی است و هـیچ انسـانی را از آن گـریزی نخواهد بود.

منظور از تصویرپردازی (Imagery) مجموعهٔ تصاویر مرتبط به همی است که معمولاً به کمک تشبیه و استعاره ایجاد می‌شود. البته در این نوشتار جز در موارد اشاره شده، منظور از تـصویرپردازی صرفاً تصاویر دیداری (Visual Imagery) است - تصاویری که به واسطه قوه بینایی و نه دیگر قوای حسی در ذهـن ایـجاد می‌شود. زخمه بر زخم آکنده از تصویرهای طبیعت در دو وجه «زمینی» و « آسمانی» است. تصاویر طبیعت زمینی سـروده‌های وجدانی، پیش از این مقاله حاصل درد ناب خویشتن مورد بحث قرار گرفته است. بنابراین در این مقاله کوشیده می‌شود وجه دوم تصاویر تحلیل شود و مـصرع/تا پرنده‌ای هنوز بال مـی‌کشد/ نمونه ای از آن است .

نخست آنکه شاعر به صراحت در شعر بخوان از همان‌ها خود را عاشق آسمان‌ها می‌نامد. سپس عناوین ماه، خورشید، برای ستاره‌ها و پرواز بلند را بر تارک چهار شعرش می‌نشاند و در آنها و دیگـر شـعرهایش از هـر آنـچه زیـبا، دوست داشـتنی و متشخص است، با تصویری آسمانی یاد می‌کند:

- **عشقی گران تاوان است که بستهٔ زمینی نیست.** (سهم من ... شبیه محال)

- زنی ستودنی است که **دست‌هـایش بسـتر خـورشیدهایی کوچک و رنگین است وچشم‌هایش رقص سبز یک ستاره.** (در نگاهش یک نفر و...)

- مسیر بازگشت محبوبهٔ سخنگوی شعر دیوانه بازی زرد از راهی آسمانی است: **بر ابرها بنشین / برستاره‌ها، بر ماه / و از دریچهٔ رو به ترددی ابدی / کنار من بازآی**

- لازمه غرور و برازندگی رفعت مقامی است و همچون ماه بـر بلندای آسمان جای داشتن: **با آسمانت، / چگونه دست داد؟ / این سان / که برازنده، / بالا / سر بر سپیدای دستانش سپرده ای، / ماه مغرور؟ / در هم شکسته، / از این سان، ٬/ آشنا، / بر سپیدای کدام دست، / سر به رهایی رهاکردی / که آسمان گرفته‌ای، / در نگاه داری / و ماه غمگینی در قلبت ! (ماه)**

پس از ماه شاعر به جرم آسمانی دیگری روی می‌کند، ستاره‌ای که زوال آن بارها اشک به چشمانش می‌آورد: **ستاره‌ای خندید / شبم برای همیشه سـتاره بـاران شـد / سـتاره دیـده فروبست / ستاره، / باران شد (لحـظه‌ها ۷)** تکـرار ایـن مضمون در لحظه‌ها ۱۳، ۲۷ و ۳۲ حاکی از اهمیت ستاره به عنوان یک نهاد در اندیشه شاعر است. ستاره برای شاعر تداعی گر هر آنکه - هر آنچه است که مهری عمیق نسبت به آن در دل دارد:

- پدری که پس از مرگش باران **تمام ابرها** بارید، لبریز ستاره بود. (پدر)

- فرزند خردسالی که **کـودکی انسـان است بـا سـتارگان چشمک زن می‌رقصد. (لحظه‌ها ۳۰)**

- مام وطن سرای کوچکی دارد که **یک دریچه‌اش، / برای خواب راحت ستاره‌هاست و پرد: دریچه‌های پر ستاره‌اش ، / حریر شادمانی سه رنگ ماست. (زن)**

- آن مردان شرزدای که با شب نزیستند **ستارگانی‌اند** که در لباس **قلب** جاودانه‌اند. (گذار)

اما زوال ستاره‌ها شاعر را وادار به اعتراف غم‌انگیزی می‌کند. اعترافی که نوعی تسلای دل خود نیز هست: **دل به ستاره چه می‌بندی؟ / که او خـود / خـورشید دیگـری را / بـه جستجوست.** (سرپناه) این خورشید قطعاً آن بزرگ هـزاران ساله / **که هر با مداد دست‌هایش را / مـی‌گشاید / تـا شهرت را در آغوش کشد/**نیست. بلکه **می‌خواهم بگویم که خود، تو تنها / تنهای تنهای / می‌توانی / خورشیدی از آن دست / که در رؤیاهای تست / خلق کنی (خورشید).** این خـورشید زوال نـاپذیر است، مگـر آنکـه شکست، یأس و نومیدی نابودش کند: **به آشکارا می‌بایدم سرود / لبـخندی آواره را / در شبی مرموز / که خورشیدش / پیشاپیش / در اشک خویش / یخ بسته بود. (میان زخم و فراموشی)**

مکمل تصاویر دیداری شعرهای وجـدانـی، تـصاویر حـرکتی (Kinesthetic Imagery) است، تصاویری که به دلیل حرکت شیء یا فرد اثر در ذهن خواننده ایجاد می‌شود. بیشترین حرکتی که در این دفتر به چشم می‌خورد، حرکت رو به بالا یا پرواز است:

- **آنجاست که کسی / از بلور نور بالا می‌رود / تا امید را، / در سینهٔ مردان درهٔ تاریک / تکرار کند. (سهم من. . . شبیه محال)**

- **بال و پر من عشق است، پرواز بلندم شعر (پرواز بلند)**

- **پرواز سبز زمزمه‌ای بیقرار بـاش اگـر عـاشق است زمزمه‌ات ...**

- **زنی با صدایی که / صبح است و پرواز است و زنبق است (زن)**

- **پرواز کردی، / با تمامی عقابان سرخ بالی که از گلوی / یارانت / برخاستند. (سوگسرود عشقی)**

- **تو عطر پر زده در لحظه‌های دیداری (حدیث نگاه. . .)**

و اما موتیف مضمون، تصویر، انگار ازلی یا عبارت (عباراتـی) است که با ظهور مکررش در اثر ادبی، در عین دادن پیام به خواننده موجب افزایش جاذبه‌های زیبایی شناسیک آن می‌شود. موتیف زخمه بر زخم را بایستی بر اساس مجموعه تصاویر پیش گـفته تحلیل کرد.

آسمان نزد آدمی همواره جایگاه خدایان، قـدیسان، خـوبان و کودکان است. به همین علت در نقاشی و ادبیات اگر انسـانی از رذایل بشری به دور بود،هاله‌ای از قداست آسمانی بـه دور خـود داشته. معروفترین نمونه در ادبیات دزدمونای مـعصوم است کـه شکسپیر مجموعه‌ای از تصاویر آسمانی برایش ترتیب مـی‌دهد. بدینسان فرشته خصالی او در برابر شیطان وجود یاگو با آن همه تصاویر حیوانی مربوطه‌اش برجسته تـر مـی‌شود. بـهره گـیری وجدانی از تصاویر آسمانی نیز به تلقی خوش بینانه‌اش از آدمی و ایمانش به تعالی او بر می‌گردد. دفتر او حاوی سیری است:

انسان نیازهای جسمانی و مادی دارد. زیرا از خاک است. در شعر **جوانی آسان نیست** هم از عشق جسمانی که **کولی آشنای هر سرزمین است** سخن به میان آمده و هم از عشقی کـه **بستهٔ زمینی نیست** و لاجرم به دور از آلودگی است: **اگر از تو، / با چشم‌هایی که، / دنیا در آنست، / و پستی در آن نیست (سبب)**

سیر و سفر شاعر در طبیعت زمینی و استفاده از تصاویر آن به دلیل بستهٔ زمینی بودن آدمی است. اما طی طریق در افلاک به دلیل پاسخ گفتن به نیازهای روح است. آنگاه حیات در ذهن شاعر مفهوم خاص خود را پیدا می‌کند، تلاش برای رهایی از اسارت جاذبه‌های زمینی و سر بر آسمان‌ها سودن. به همین علت رنگی که وجدانی بیش از همه در اشعارش استفاده می‌کند، سبز است. سبز رنگ حرکت است. به ویژه حرکت رو به بالا. هر رویندهٔ بالنده سبز است. وجدانی به صراحت می‌گوید: **پرواز سبز زمزمه‌ای بیقرار باش.**

اما شاعر پس از اینهمه سیر و سلوک دوباره به زمین بازمی‌گردد و تنها حرکت رو به پایین دفتر شعرش را می‌سراید: **باور کـن / آذرخشی نارنج گونه در کلمات دارم (سطر).** زیرا نمی‌خواهد همنشینی با الهه المپ مقام شعر، او را به دام لاهوت گرایی و از یاد بردن وظایف خطیر اجتماعی‌اش افکند. آدمی تا آن دم که زنده است می‌باید کیمیاگر خاک این خاکدان باشد: **با تو هرکس که سرود: / «دست بردار، زمین‌ات مرده است / و بپیوند به آن دنـیایی. / کـه در آن سـوی جـهان‌ها جـاریست» / خشمگین بانگ برآر /های ای مردهٔ‌قرن / عشق من، خاک من است / خاک خالی از کرم / خاک گل‌هاش، دست / خاک مردانش، / مرد /.**

۱- مقاله نام‌برده به انضمام بال و پری از عشق و شکفتن شعور شعر مکمل مقاله حاضر درباره دفتر شعر زخمه بر زخم است که پیش از این چاپ شده‌اند.

بررسی داستان‌های امیر حسن چهل تن

مشیت علایی

بیرونِ زمان

۲

توالی دو موقعیت

جدیدترین مجموعهٔ چهل‌تن، **دیگر کسی صدایم نزد**، در سال ۱۳۷۱ منتشر شده. نویسنده طی یادداشتی در ابتدای کتاب، قدیمی‌ترین داستان این مجموعه را **ته شب** (۱۳۴۵) معرفی کرده است؛ در حقیقت باید داستان ***صلهٔ ارحام*** را ـ به لحاظ موضوع و مضمون ـ متعلق به این مجموعه ندانست. تمامی این داستان تک گفتار بلاانقطاع زنی عامی است که چهل تن زبان او را خوب می‌شناسد. داستان بیشتر نمایش شناخت نویسنده از فرهنگ، و به ویژه زبان، قشر خاصی از جامعه است، چنان که، در مجموع، نزدیک به چهل اصطلاح کوچه و بازار را در صحبت او گنجانده است. تک گفتار، داستان را در حد یک طرح متوقف کرده است، زیرا، چنان که آمد، نویسندهٔ جز به سیلان جملات و ردیف کردن مصطلحات عامیانه به چیز دیگری توجه ندارد. کنایهٔ لفظی و کاملاً آشکار او درباره سخن چینی یا غیبت آن قدر صراحت دارد که حتا ارزش تعلیمی خود را نیز از دست داده است. خواننده‌ای که به ویژه با داستان نو آشنایی دارد متوقع است از مونولوگ (تک گفتار) در جهت نشان دادن ابعاد و زوایای ناشناخته‌ای از درون شخصیت استفاده شود؛ اما در می‌یابد که نویسنده از این شگرد سودی نبرده است، و از آن فقط توصیف یک خصلت کاملاً شناخته شده زن عامی را در نظر داشته است.

داستان بعدی، ***دیگر کسی صدایم نزد***، از همان تکنیک داستان پیشین استفاده کرده است. این داستان از دو نظر اهمیت دارد. اول، به جهت مضمون آن، که تقریباً همه داستان‌های مجموعه در آن سهیم‌اند. یعنی مضمون مرگ. دوم، استفاده مناسب چهل تن از تکنیک تک گفتار؛ این امر نشان می‌دهد که اگر چهل تن بتواند بر وسوسهٔ درازگویی‌های زنان داستان‌اش چیره شود، امکان آن را می‌یابد که به عناصر دیگر داستان بپردازد. چهل‌تن اشاره‌ای گذرا به حوادث سیاسی را نیز چاشنی داستان‌اش کرده است، که البته هیچ لطفی برای آن به همراه ندارد.

از صحبت‌های مرد می‌فهمیم که در نقطهٔ اتکاء او ـ آقا و بتول ـ که به ترتیب ارباب و صیغه‌ی او بوده‌اند مرده‌اند. و او حالا در خانه بزرگ اربابی تنها مانده است. حضور ساعت‌هایی که یا کار نمی‌کنند یا راوی حوصلهٔ خواندن آنها را ندارد، نمادی نسبتاً کلیشه‌ای است به نشانهٔ توقف زمان و، به عبارت دیگر، مرگی که به سراغ روح او آمده است. تک گفتار راوی ـ به خلاف تک گفتار زن داستان ***صلهٔ ارحام*** ـ در حکم اعتراض است به حقارت و نوکر صفتی که در همان حال مکانیسم پیچیده و جالب قدرت پذیری و زورگویی را نشان می‌دهد. دست به سینه ایستادن مداوم راوی در برابر ارباب به شکل صیغه نگهداشتن بتول در طول عمرش منعکس می‌شود. از این رو، از دست دادن دوقطبی که هر کدام به نحوی مایه قوام شخصیت اویند در واقع، به مثابهٔ از کار افتادن ساعت حیات اوست.

داستان بعدی، ***دیوار سمج شیشه‌ای***، گزارشی امپرسیونیستی از وضعیت بحران‌زدهٔ یک خانواده است بر زمینه‌ای که این بار رنگ سیاسی مشخص‌تری دارد. این داستان از موارد معدودی است که چهل تن شیوهٔ داستان‌گویی سنتی را کنار گذاشته و به بیانی امپرسیونیستی و حتا سورئالیستی روی آورده است تا توازن بحران دو وضعیت ـ خانواده و جامعه ـ را به شکل پوشیده‌ای بیان کند. در عین حال، عناصر اصلی داستان او همان عناصر همیشگی اویند. مشکل عمده‌ی چهل تن در این داستان آن است که نمی‌تواند از بیان رئالیستی معهود خود کاملاً دست بردارد؛ به همین دلیل، داستان میان سورئالیسم و رئالیسم نوسان دارد. برای توصیف فخری از چنین تعبیری مدرنیستی استفاده می‌کند. «... ***یک حجم لخت شیشه‌ای؛ لزج و آبی***» و در جای دیگر، برای تصویر کردن پریشان حالی او به آمیزه‌ای از سورئال و گوتیک متوسل می‌شود: «***اگر دختری مجبور بشه روزی صد مرتبه از هزار تا پله بیاید پایین و ببیند ته یکی از همین سردابه‌های قدیمی پیرزنی با رشته‌گیس بافته‌اش پسرش را به دار زده، هیچ‌وقت توی چلهٔ تابستان، نصف شب، گریه نمی‌کند و نمی‌گوید: «مامان سردم است! بخدا سردم است.»*** (۱۵ ـ ۱۴)

توصیف‌های امپرسیونیستی چهل‌تن از فخری عموماً با تصاویری همراهند که تداعی کنندهٔ مرگند. در آغاز داستان تصویر «سایه‌های پشت دیوار» و «شکوفه‌های به زمین ریخته هلو» و «گل‌دان‌های خالی» و «افول ستاره‌ای به رنگ زبرجد در نزدیکی بام» و گلهای آفتاب گردان روی ایوان که گرمای آفتاب همه‌شان را سوزانده است.

از پاره‌ای اشارات دیگر می‌فهمیم که داستان در ایام جنگ اتفاق می‌افتد؛ و هوشنگ برادر فخری به پانزده سال زندان محکوم شده است. چهل تن در بیان پیام سیاسی داستان، که آن را با سمبولیسم دیوار شیشه‌ای نشان داده، کاملاً صریح است. می‌گوید:

و دیوارهای شیشه‌ای سمج و استوار دور تا دور شهر، دور تا دور زندگی، و صدا الماس نبود که دیوار شیشه‌ای را ببرد... و خون فقط خط می‌اندازد به این دیوار سنگین. و کارولین البته که نمی‌دانست. ضخامت این دیوار تا بی‌نهایت است. و هیچ دیواری را فرو نریخته‌اند مگر این که دیوار محکمتری را پیش آنان بنا گذاشته باشند و صداها و حنجره‌ها که در پی این دیوارهای فرو ریخته مدفونند آنقدر زیادند که نمی‌توانند بشماردشان. (۲۰)

شاید برای نویسنده‌ای مثل چهل تن که اساساً رئالیست است استفاده از سمبولیسم کار دشواری باشد؛ و احتمالاً به همین دلیل است که خودش سمبول‌هایش را توضیح می‌دهد. دیوار سمج شیشه‌ای، با ماهیهایی که مثل لکه‌های کشیده قرمز در متن آن هستند، تصویر تابلوگونه و نمادین دیگری است که نویسنده با استفاده از آن وضعیت گرفتار و تراژدیک ماهیها را توصیف می‌کند: ***این ماهی‌ها از تبار ماهی‌های قدیمی نیستند. راه گریزشان از حوض به پا شویه و آب انبار و جوی بسته است. اصلاً این ماهی‌ها از پاشویه به حوض گریخته‌اند.*** (۲۱) هوشنگ یکی از این ماهی‌هاست که از چاله به چاه افتاده، یا به تعبیر نویسنده، از پاشویه به حوض گریخته است. این تعبیر به قدر کافی رساست؛ اما نویسنده، با آن که پیشتر از «خط خون» بر این دیوار، و از بی‌اثر بودن فریادهای پشت این دیوار و ضخامت و امتداد بی‌نهایت آن حرف زده است، بازهم برای ترسیم وضعیت نهایی هوشنگ به تصویر سورئالیستی اما اضافی دیگری متوسل می‌شود: ***هوشنگ از میان حباب‌های روی حوض بیرون می‌آید. پشت دیوارهای سمج شیشه‌ای می‌ایستد و یکهو لکه قرمز کشیده‌ای می‌شود در متن دیوار.*** (۲۲)

داستان بعدی **ته شب** را چهل تن در ۱۳۵۴ نوشت، و قاعدتاً می‌بایست آن را در یکی از دو مجموعهٔ نخست می‌گنجانید، اما به دلیلی که ذکر نمی‌کند آن را در مجموعهٔ اخیر به چاپ رسانیده است. البته، این داستان سنخیت چندانی با مجموعه **صیغه** ندارد، و به لحاظ فضای آن بیشتر به مجموعهٔ بعدی تعلق دارد، و از اولین نوشته‌هایی است که تلاش نویسنده را برای خروج از رئالیسم سنتی و آزمودن نوعی رئالیسم روان شناختی نشان می‌دهد. چهل‌تن، در آن زمان، نیاز به قالبها و موضوع‌های جدید را حس کرده بود، و حاصل آن همین داستان است، که حتا عنوان آن نشان از گرایش مدرنیستی چند دههٔ پیش به استفاده از کلمه «شب» بود (**زیر پوست شب، در امتداد شب، شب هول، سفر شب** و...). نویسنده جز استفاده از عنوان مدرن و حذف مکالمات دراز و عامیانه رایج در داستان‌هایش، به کار دیگری نیز دست می‌زند تا از آن طریق به کارش وجههٔ مدرنیستی داده باشد؛ و آن کوتاه کردن جملات تا حد عبارت و قرار دادن چهرهٔ شخصیت‌ها در غباری از ابهام است.

از زبان راوی داستان، که معلم فرانسه قدسی، دختر فلج مجدالدوله، است چنین می‌فهمیم که قدسی خود را در اتاقی، که پرده‌های ضخیم آن همیشه کشیده است، محصور کرده است. و سرانجام خود را از پنجره به بیرون می‌اندازد و خودکشی می‌کند. نویسنده سه شخصیت دیگر را نیز طرح می‌کند. مراد، اشرف و مجدالدوله ـ اما حضورشان کاملاً غیر موجه و بی‌تأثیر است. اگر مراد چهل تن در این داستان، احتضار یک خانواده اشرافی بوده است، و اگر این منظور را با افلیج بودن و سپس مرگ دختر جوان خانواده نشان داده است (البته قدسی سومین دختر مجدالدوله است که چنین عاقبتی دارد). داستان کم رمقی آفریده است، چرا که شخصیت اصلی، یعنی قدسی، فاقد پردازش لازم است؛ همچنان که مراد، که ظاهراً نقشی جز خدمتکار محض دارد.

جملات ناتمام شخصیت‌ها، بی آن که واقعاً چنین چیزی ضرورت داشته باشد، برگنگی فضای داستان می‌افزایند، و مقصود نویسنده را در ارائهٔ داستانی نو و متفاوت بر نمی‌آورند. صرف عنوانی مدرن در کنار طراحی کمرنگ چند چهره، و ضبط چند مکالمه نامفهوم، باید هشداری به چهل تن باشد تا مدرنیسم استعداد آشکار داستان‌گویی او را هدر نکند.

داستان ***چشم‌هایی به رنگ دریا*** بازگشت چهل تن به رئالیسم ساده را نشان می‌دهد. فضای داستان و به ویژه لحن راوی، بسیار یادآور بعضی داستان‌های کوتاه مهشید امیرشاهی، و به خصوص رمان زیبای ***داستان خانوادگی*** واسکوپراتولینی است. داستان از زبان برادری‌نادر، خطاب به خواهر کوچکش

نازنین، روایت می‌شود که یکی از خاطره‌های دوران کودکی‌اش را برای او بازگو می‌کند. پدر دو کودک پس از فوت مادرشان با زن دیگری ازدواج کرده است، و ظاهراً هموست که پدر را ـ که افسر شاخه نظامی حزب توده است - لو می‌دهد. دو کودک فقط یکبار پدرشان را در زندان ملاقات می‌کنند؛ و پس از مدتی پدر اعدام می‌شود.

به ظاهر چهل تن، به سبب استفاده از زاویه دید یک کودک، خود را از پرداختن به مسئله‌ای جدی معاف دانسته است (چیزی که در بسیاری از داستانهای کوتاه امیر شاهی دیده می‌شود). اما آنچه در داستان جذاب می‌نماید نه پس زمینه سیاسی داستان است، و نه فرهنگ خانواده‌ای که بعضی از افرادش در داستان حضور دارند؛ بلکه صرفاً نوستالژی رمانتیک و شعرگونه‌ای است که گوینده خاطرات خود را به آن آغشته است.

داستان‌های بخش دوم این مجموعه وجه مشترکی دارند، و آن موضوع مرگ است که حتا در عنوان پنج داستان دیده می‌شود. چهل تن می‌توانست دو داستان ***دیگر کسی صدایم نزد*** و ***ته شب*** را نیز در این قسمت جا دهد، چرا که آن دو هم به نحوی با مضمون مرگ سر و کار دارند. نویسنده در یادداشت کوتاه ابتدای مجموعه توضیح داده است که داستان‌های بخش دوم حاصل سال‌های ۱۳۶۰ تا ۶۹ اند ـ که، احتمالاً می‌توان بازتاب غیر مستقیم فضای جنگ را در آنها دید؛ چنان که در داستان طرح مانند ***دسته گلی برای مرگ*** که حکایت آدم‌هایی است با ملیت‌های مختلف که در یک کشور خارجی در انتظار روشن شدن وضع‌شان هستند. یکی از این افراد دختر کره‌ای جوانی است به نام کایو. او یک نقاشی کشیده است که دختری را در حال تقدیم دسته گلی به ابر سیاهی که ماه را پنهان کرده است نشان می‌دهد. کایو، سرانجام، با فروش این طرح به یک شرکت تولیدی پوشاک از موقعیت مالی خوبی برخوردار می‌شود.

لبخند گناه کارانه‌ای که در پایان داستان بر لبان کایو می‌نشیند - و این تفسیر راوی است ـ بیان احساس شرمندگی اوست به خاطر فروش خاطره‌ای عزیز که آن را در قالب نقاشی حفظ کرده بود. آیا دسته گلی که دخترک در دست دارد برای تقدیم به ماه است، یا قطعه ابر سیاهی که ماه را پوشانده است؟ به تعبیر مجازی، آیا دسته گل برای مرگ است، یا برای زندگی؟ البته، نویسنده می‌گوید برای مرگ. آیا چهل تن به رابطه میان مرگ و زندگی نظر دارد؟ اگر چنین است، باید گفت اساس این رابطه بسیار تلخ و بدبینانه به نظر می‌آید، چرا که پیام تلویحی آن این است که مرگ یک نسل سبب ساز آسودگی نسل دیگر است. شاید هم می‌خواهد بیان این واقعیت باشد که خاطره‌های عزیز و ارجمند در موقعیتهای شاق از یاد می‌روند، و باید، به ضرورت، آنها را با چیزهای جدی‌تر و ملموس‌تر مبادله کرد. کایو، به ظاهر، از قبح چنین مبادله‌ای آگاه است: لبخند گناهکارانه او بیان شرمندگی او از تبادل عاطفه و پول است.

داستان بعدی، ***اسرار مرگ میرزا ابوالحسن خان حکیم***، درواقع، داستان زندگی دوباره یک انسان است. با مرگ میرزا ابوالحسن خان حکیم، مرصع، زن او، که پس از سی سال هم چنان بکر مانده است، مجالی می‌یابد تا به زندگی بیندیشد. مرصع، دختر مشهدی باغبان، در کودکی مورد توجه درةالدوله از زنان اشراف قرار می‌گیرد، و به اندرون راه می‌یابد. میرزا ابوالحسن خان حکیم، پس از ازدواج با مرصع، از او در توزیع نشریه‌های ممنوعه سیاسی استفاده می‌کند، و در یک مورد دستگیر می‌شود، و مفتشها آنقدر چوب به سرش می‌زنند که تقریباً دیوانه می‌شود. پس از مرگ میرزا، مستنطق‌های حکومتی ـ بیش‌تر به خاطر روشن شدن پاره‌ای مسائل سیاسی تا علت مرگ او ـ مرصع و نوکر خانه را مورد بازجویی قرار می‌دهند. مرصع مظنون به مسموم کردن میرزا است.

اما حبّی که او به کمک خواهرش مهرانگیز تهیه کرده و به خورد میرزا داده بود برای تقویت قوهٔ جنسی او بوده است. عنین بودن میرزا، هم چون مسلول بودن شازده احتجاب و مالیخولیای سران حکومتی قاجار در داستان ***شکارگاه*** رضا جولایی، نشانهٔ عقیم بودن تاریخی طبقهٔ اوست؛ همان گونه که مرگ او نماد زوال آنهاست.

دید چهل تن نسبت به موقعیت مرصع آشکارا شفقت‌آمیز است. شفقتی که در ***تالار آیینه*** دامنهٔ گسترده‌تری می‌یابد. مرصع نمایندهٔ زن سنتی ایرانی است. او در همان حال که بازیچهٔ دست سیاست کاران است، و چوب سیاست بازی آنهاست که به سر او می‌خوره، از ابتدایی‌ترین حقوق یک زن محروم است. چنین است که مرگ میرزا زمینه ساز شکوفا شدن استعدادهای مرصع می‌شود. به مداوای بیماران می‌پردازد، و در پایان فرصتی پیدا می‌کند تا «***به فردا فکر کند. به فردایی بدون مرد***». (۶۸)

در داستان بعدی، ***داستان مرگ یک انسان***، چهل تن بازنشستگی یک کارمند را دستمایه‌ای برای مضمون مرگ کرده است؛ اما روشن نیست چرا نویسنده، که به زبانی کاملاً رئالیستی و محکم تسلط دارد، باید در توصیف وضعیتی که هیچ تناسبی با احساسات گرایی ندارد به شدت احساساتی و رمانتیک شود، و سبک نگارش خود را تا حد نوشته‌ای از این دست تنزل دهد: «تکه ابر پر باری که بیش از سی‌سال از آسمان خانواده باریده بود اینک وجود نداشت. آسمان خانواده درخشش یکدست و غم آلودش را به دست آورده بود همراه با شعله سه ستاره روشن.» (۷۹) و در توصیف یکی از دخترها چنین می‌نویسد: «می‌خواست به عمق سیاه غربت و تنهایی‌اش خو کند. زهر آب درد قلب جوان دخترها را می‌فرسود.» (۸۱) و البته دخترها اصلاً چنین شدت و افراطی را در رفتار خود بروز نمی‌دهند. چهل تن در انتخاب زبان برای بیان وضعیت آدم‌های داستان‌اش دچار سردرگمی است. در کنار آن توصیف‌های به شدت احساساتی و کلیشه‌ای، پاره‌ای از توضیحاتش در مورد آقای پارسی، که با عنوان سایه از او یاد می‌کند، رنگ، سوررئالیسم دارد: «موقع رفتن سایه، [خانم پارسی] در کنارش به راه افتاد تا بسته توتون را به اتاق‌اش ببرد. در اتاق را که گشود، پیرمردی هزار ساله سرش را از روی کتاب برداشت.» (۸۲) با زمانی که افسانه به عینک پدرش دست می‌زند،» «روی میز تنها توده کوچکی خاکستر» بر جای می‌ماند.

«داستان مرگ یک انسان» نه تنها به لحاظ سبک دچار آشفتگی است، نظر به دخالت‌های تفسیرآمیز نویسنده نیز جابه جا آسیب دیده است. مضمون مرگ روحی یک انسان که با بازنشستگی به سراغ او می‌آید، مضمون آشنایی است (مضمون غالب کارهای محمدعلی)، اما چهل تن با وارد کردن موضوع‌های دیگر، آن را کم اثر می‌کند. بی‌تفاوتی تناقض‌آمیز اعضاء خانواده، به ویژه رفتار عجیب و ناموجه خانم پارسی، و صحنهٔ گوتیک مرگ آقای پارسی، به اهمیت روان‌شناختی داستان لطمه اساسی زده است. چهل تن سعی کرده است با تصویر سینمایی و موجز این صحنه، به داستان پایانی موثر داده باشد، اما تعبیر کلیشه‌ای و حشو «خون گرم و سرخ» و «جای دندان» روی گردن آقای پارسی میان او و هدفش فاصله زیادی می‌اندازد.

پیش‌تر گفتیم که همه داستان‌های بخش دوم این مجموعه مشخصاً با مضمون مرگ سر و کار دارند، و حتی دو داستان ***ته شب*** و ***دیگر کسی صدایم نزد*** از بخش اول نیز، به گونه‌ای، از همین مایه رنگ گرفته‌اند. اما در هیچ یک از این داستان‌ها، مرگ، همچون، داستان ***مرگ دیگر چیز مهمی نبود***، چنین حضور گسترده‌ای ندارد. تقریباً تمام آدم‌هایی که در این داستان مطرح می‌شوند، می‌میرند، قمر، مستخدم سالمند مشایخی‌ها که پس از اعدام دو پسرشان به خارج رفته‌اند، به سرطان ریه می‌میرد. مشهدی حبیب، باغبان خانواده پنجه شاهی‌ها، پس از گذشت دو ماه از ازدواج با قمر از سرطان می‌میرد. خانم برومند، پرستاری که دل سوزانه از قمر مراقبت می‌کند ظاهراً به همان مرض می‌میرد. نویسنده گستردگی دامنهٔ مرگ را با اشاره‌ای به تعجب قمر از کثرت گورهای بهشت زهرا بیان می‌کند: «***در عرض دو ماه این همه آدم مرده بود***»؟ (۱۰۲)

برای قمر، که همه چیزش را از دست داده است، مرگ دیگر چیز مهمی نیست: از این رو، روز مرگش، در [illegible] بهشت زهرا می‌شود تا در بازگشت نامه‌ای را که برای دخترش نوشته است پست کند، اما در همان جا مرگی آرام و سریع او را می‌رباید. از دید روان‌شناختی که شاید مطمح نظر چهل تن بوده است. شاید بتوان گفت نیمه هشیار وجودش او را به نوشتن نامه ترغیب می‌کند؛ اما نیمه ناهشیار ذهنش، او را به گورستان می‌کشاند. در جدال میان مرگ و زندگی برنده آشکارا مرگ است، چه مرگ روحی او پیشتر از مرگ جسم او رسیده است.

اشکال عمدهٔ چهل تن در این داستان در اتخاذ دیدی روشن نسبت به مضمون مرگ است. عمومیت مرگ تا حدی به آن وجههٔ فلسفی می‌دهد، اما از هیچ نگرش فلسفی ـ مثلاً آن گونه که در خیام و سیمون دوبووار و مالرو سراغ داریم - بهره‌ای ندارد. حتا بعد سیاسی مرگ نیز فاقد تمهید لازم است. تنها نقطهٔ روشن داستان وجه روان‌شناختی آن است: اندیشهٔ مرگ طلب پنهان در وجود یک انسان.

در داستان ***پنجره نمی‌گذاشت به مرگ فکر کنم*** تقابل مرگ و زندگی موضوع اصلی داستان است. اتاقی که در آن مرگی اتفاق افتاده است با پنجره‌ای به دنیای بیرون ارتباط دارد. بیرون، در خیابان، زندگی ـ به رغم جنگ و فقر ـ جریان دارد. در درون اتاق، مرگ در جسد تغییر شکل دادهٔ مرد حضور دارد. راوی، به تناوب، از درون و بیرون اتاق یاد می‌کند. چهل تن موفق شده است به توازن ساختاری زیبا و معناداری دست یابد: نظم داخل اتاق، نظمی مرده است؛ بی‌نظمی ظاهری بیرون، اما، آغشته به زندگی است. سرپرست پانسیون و استوار شهربانی از بی‌تفاوتی غیر متعارفی برخوردارند که نتیجه تماس دائم آن دو با مرگ است؛ گروهبان جوان کرمانی «به رغم آشوب درونش کوشش می‌کرد خونسرد بماند» و استوار نقدی به گونه‌ای مکانیکی عکس می‌اندازد. هر چه در داخل اتاق است به واسطهٔ ارتباطش با جنگ ماهیتی تحریف شده یافته است؛ حتی جسد، که پنجاه یا شصت ساله می‌نماید، متعلق به یک مرد حداکثر چهل ساله است. با این همه، راوی می‌گوید: «***هیچ چیز اتاق غم‌انگیز نبود***» (۱۰۹) اتاق، به خودی خود اتاق است، و چیز غم‌انگیزی ندارد. فضای مرده کنونی اتاق به سبب تداعی آن با جنگ و مرگ است.

در جایی از داستان که جسد خشک شده را بر می‌گرداتند، راوی از دیدن او خنده‌اش می‌گیرد ***بدنش خشک شده بود مثل یک عروسک زانوها همچنان خمیده بودند و گردن عمود بر بدن. در چنین لحظه‌ای انصاف نیست کسی بخندد. اما خنده‌ام گرفته بود.*** (۱۱۱)

توجیه روان‌شناختی مکانیسم خنده راوی از پیچیدگی خاصی برخوردار است، و مرا به یاد صحنهٔ پایانی داستان کوتاهی از گراهام‌گرین با نام ***تخریب کنندگان*** می‌اندازد. جالب آن که داستان یاد شده‌نیز با مضمون جنگ ارتباط دارد. در این صحنه رانندهٔ کامیونی با آقای توماس ـ که گروهی کودک و نوجوان لحظاتی پیش تمام خانه‌اش را منهدم کرده‌اند ـ صحبت می‌کند:

آقای توماس فریاد گریه‌آلودی کشید. گفت: «خونه‌م! کو؟» راننده گفت: «منو بگردین.» بعد نگاهش به بقایای حمام و چیزی افتاد که زمانی کابینت لباس بود، و خنده‌اش گرفت. هیچ چیز نمانده بود.

آقای توماس گفت: «انصافه که بخندی؟ خونه‌ی من بود. خونه‌م»[5]

برای رانندهٔ کامیون، توالی دو موقعیت ـ که تا چنین حد غیر قابل قبولی معارض یکدیگرند ـ گیج کننده و نامفهوم است. نامفهوم بودن وضعیت، به یک تعبیر، به معنای بی‌معنا بودن است، و خندیدن عکس‌العمل طبیعی انسان در برابر موقعیت یا گفته‌ای بی‌معنا یا پوچ است[6]. اکنون، راوی داستان **پنجره** درگیر چنین وضعیتی است. او میان وضعیت کنونی جسد ـ خشکیده، بویناک، مسخ شده و پیر ـ و وضعیت طبیعی و زنده آن گروهبان فاصله‌ها بعید می‌بیند. چه چیز سبب شده است که گروهبان جوان و زیبا به چنان هیئت تحمل ناپذیری در آید تا مثل عروسکی در دست چند نفر از این رو به آن رو برگردانده شود. عامل آن هر چه باشد، خود موقعیت، فی‌نفسه محل تأمل است: وضعی چنان مسخره که قادر است حیاتی چنان زیبا را به مرگی چنین غم بار بدل سازد. خنده راوی اگر از سر درماندگی در مقابل وضعیتی بی‌معنا نباشد، دست کم، پوزخندی فلسفی و تراژدیک به جنگ و جنگ افروزی است.

فضای بیرون، اما، متفاوت است. حرکت مدام ماشین‌ها و دوچرخه‌ها، سربازانی که از جبهه بر می‌گردند، و یا به جبهه می‌روند، ردیف پشت بام مغازه‌ها و خانه‌های روبرو. (۱۰۹) در این چشم انداز، زنی عرب بساط رنگینش را پهن کرده است ـ عطر و صابون و قواره‌های رنگارنگ پارچه ـ دو پسر بچه بومی درخت کنار جوی را می‌تکانند؛ کرکرهٔ مغازه‌ای بالا می‌رود و دریای رنگ پشت ویترین شفاف موج می‌زند. (۱۱۲) دختر کوچکی گدایی می‌کند و دختر کوچک دیگری پشمک می‌فروشد؛ رانندهٔ جوانی تاکسی‌اش را می‌شوید، و مادری بچه‌اش را سرپا می‌گیرد. (۱۱۳)

در تضاد با این همه رنگ و حرکت که ملازم حیات‌اند، چهل تن برای بیان مرگ آلودگی و بیرنگی فضای داخل اتاق به شگرد زیبا و هنرمندانه‌ای دست زده است. دوربین رنگی استوار نقوی پیش از عکس گرفتن به زمین می‌افتد و خراب می‌شود، و او به ناچار با دوربین معمولی عکس می‌اندازد. عکس سیاه و سفید از داخل اتاق و جسد، در تقابل با چشم‌انداز رنگین بیرون، سمبولیسم دو فضا را به خوبی القا می‌کند؛ همچنین راکد و بیحرکت بودن تصویر در برابر سیلان و حرکت نمای بیرون. نیز این نکته بسیار ظریف و پنهان دیگر را که به تصویر سیاه و سفید و بیحرکت از یک سوژهٔ مرده را ابزاری مکانیکی (دوربین) ضبط می‌کند؛ در حالی که نمای رنگین و پر از تحرک بیرون را موجودی زنده ثبت و گزارش می‌کند. دست یابی به این توازن‌های نمادین میان ساختار و مضمون برای نویسنده موفقیت قابل تحسینی است.

چهل تن زیبایی داستانش را با همان دخالت‌ها و تفسیرهای همیشگی خدشه‌دار کرده است. خواننده هشیار درک می‌کند که تقابل میان مرگ و زندگی مضمون اصلی داستان است و نیز این را که جریان زندگی، زشت یا زیبا، بی‌وقفه ادامه دارد و مرگ یک تن ـ هر چند ضایعه است ـ در کار حیات اخلال نمی‌کند. جنگ و مرگ هست، اما «زندگی باید کرد». داستان چهل تن همان قدر که در نکوهش جنگ است، در تجلیل زندگی است. و او این را زیبا و پر تأثیر نشان داده است؛ اما از وسوسهٔ تفسیر کردن نیز بر کنار نمانده است. شاید این وسوسه برای نویسندگانی که در کنار رئالیسم به سمبولیسم هم نظر دارند مقاومت ناپذیر باشد؛ اما احتمالاً به بهای کاسته شدن از منزلت هنری اثر آنها تمام خواهد شد.

آخرین داستان این مجموعه **پنجرهٔ سبز برگ‌ها** است، که نویسنده آن را متعلق به سال ۱۳۶۰ می‌داند. مرگ در این داستان نیز مضمون اصلی است.

چهل تن از زبانی گزارش گونه برای شروع داستان استفاده می‌کند که، به دلیلی که خواهیم دید، زبان مناسب این داستان می‌توانست باشد؛ اما در نیمه‌های داستان احساساتی می‌شود، و در پایان نه از فضای گزارشی ابتدای داستان و نه از احساسات میانه داستان خبری است. به جای آن، زبان تلفیقی از رمانتیسم و سمبولیسم است:

تکه ابر کوچک خورشید را پوشانده بود. دیری نمی‌پایید. ابر کوچکتر از آن بود که درگذار کند و محتومش درنگ بیشتر را جایز بشمارد. از وقتی که آمده بود، در حال رفتن بود. بر آسمان آبی عصر اما دریا گذر می‌کرد. چند دقیقه‌ای گذشت. درخت‌ها قلب‌هاشانرا پشت برگها پنهان کردند. هم از این رو بود شاید که برگها پنجره‌های سبزشان را بستند... و تنها رودخانه بجا ماند و سنگ‌ها که پشت یکدیگر پنهان شدند و درخت‌ها که نامشان را از یاد بردند و هرگز ـ دیگر بار ـ پنجره‌های سبز برگهاشان را نگشودند.
(۱۲۵)

این عزای طبیعت است در رثای یک «نویسنده جوان»، که روزی از شهریور ماه در، به ظاهر، یکی از شهرهای کوچک آذربایجان به چنگ مأمورین امنیتی می‌افتد، و آنها پس از بردن او به کنار رودخانه‌ای او را غرق می‌کنند و جسدش را به آب می‌اندازند. این قطعه توصیفی، با استفاده مکرر از صنعت شعری «تشخیص» (Personification)، همدردی و بلکه شرمندگی طبیعت را به واسطهٔ زشتی عملی که در محضر او صورت پذیرفته به نمایش می‌گذارد. درختها نامشان را از یاد می‌برند و سنگها پشت یکدیگر پنهان می‌شوند. شاید ایرادی به نگاه نویسنده وارد نباشد. می‌توان از سمبولیسم طبیعی برای غنای بیشتر و تشدید فضای داستان استفاده کرد. اما اشکال در سبک اوست که ـ همان طور که پیشتر نیز گفتیم ـ نقطهٔ ضعف چهل تن به حساب می‌آید. تغییر لحن از بیانی گزارش‌وار ـ که می‌توانست بهترین زبان این داستان باشد ـ به توصیفاتی احساساتی و در عین حال نمادین به یکپارچگی زبانی آسیب می‌رساند. گفتیم که مناسب‌ترین زبان برای **پنجره سبز برگ‌ها** زبان گزارشی، رئالیستی، ساده و خالی از تکلف احساسات است، زیرا مضمون داستان چنین ایجاب می‌کند. بر داستان، فضایی کافکا گونه حاکم است، نظیر آن چه در رمان **محاکمه** و تمثیل کوتاه «در برابر قانون»[7] (که **محاکمه** شکل بسط یافته و در عین حال ناتمام آن است) شاهد آنیم. در آرامش مطبوع یک بعدازظهر تابستانی، در نقطه‌ای خلوت، مرگ در هیئت چند تن که حتا خود را معرفی هم نمی‌کنند به سراغ نویسنده جوانی می‌آید که نمی‌داند جرمش چیست، و آنها بی‌محاکمه سرش را از زیر آب می‌کنند. چهل تن با مشخص نکردن اجزاء داستان بر شمول مفهوم فلسفی آن افزوده است: دربارهٔ نویسنده هیچ نمی‌دانیم، جز این که معلم جوانی است، و برای بچه‌ها می‌نویسد؛ از چهره ماموران امنیتی هیچ طرح روشنی ترسیم نمی‌شود و جز چند جملهٔ کوتاه و کلیشه‌ای ـ به نشانهٔ دیکته‌ای بودن رفتارشان ـ چیزی نمی‌گویند. جزئیات دقیق جغرافیای داستان نیز معلوم نیست، و تنها از اشارهٔ نویسنده به زبان دو تن از شخصیت‌ها می‌توان حدس زد که محل وقوع حادثه در آذربایجان است. زبان گزارش گونه و به دور از احساسات نویسنده در ابتدای داستان با چنین فضا و مضمونی تناسب بیشتری دارد، چرا که نویسنده قصد دارد محتوم بودن و کور بودن مرگ را در زمینه‌ای به نمایش بگذارد که در ظاهر هیچ نشانه‌ای از آن نیست.

گونه‌ای از تقابل مرگ و زندگی یا خشونت و آرامش از آن دست که در داستان قبل شاهد بودیم: ازدحام مردم در قهوه‌خانه؛ کارگرانی که روی نیمکت‌های چوبی در سایه درخت نشسته‌اند؛ زنی که بار می‌برد و سگ لاغری که درختی را بو می‌کشد. همه این توصیفات بیان نبض حیاتی است که می‌تپد، بی‌خبر و بی‌اعتنا به خشونت کور و مرگ باری که در کنار آن در جریان است؛ با این همه، نویسنده، از زبان راوی، جملهٔ تفسیر گونه‌ای را بیان می‌کند، و با این کار به زیبایی داستان لطمه می‌زند: «در بطن این آرامش ظاهری، چه واقعیت خشن و سرسختی در جریان است.» (۱۲۰) اگر چهل تن می‌توانست جلو احساساتی شدن خودش را بگیرد (این احساساتی شدن زمانی که عوطف نویسنده نسبت به شاگردهایش توصیف می‌شود به سانتی‌مانتالیسم می‌پیوندد)، و اگر می‌توانست از وسوسهٔ تفسیر در امان بماند، و بالاخره اگر به اهمیت سبکی در خور مضمون داستان پی می‌برد، **پنجره سبز برگ‌ها** یکی از بهترین داستان‌های او می‌بود، هر چند تسلیم بیش از حد منفعلانه قهرمان داستان حتا از جبر کافکایی نیز فراتر می‌رود.

مرگ، تم واحدی است که داستان‌های این مجموعه را به هم می‌پیوندد. حضور پر قدرت، ناگهانی و بلامانع مرگ به هیئت‌های گوناگون یا از گستردگی عینی آن در جامعه‌ای خبر می‌دهد که در سال‌های انقلاب و جنگ امری عادی به شمار می‌آمده و یا از درگیری ذهن نویسند . با این مفهوم. زمانی مرگ در قالب سرطان ظاهر می‌شود و زمانی دیگر به شکل چند مأمور امنیتی. دختر جوان اشرافی **ته شب** و گروهبان جوان **پنجره**...، همچنان که باغبان و کارمند و پرستار و معلم و مستخدم و حکیم و فعالان سیاسی هیچ یک از هجوم مرگ مصون نیستند. اما در کنار این همه، تپندگی حیات نشان دیدگاه مشفقانهٔ نویسنده است در پاسداری از حرمت حیات و صلابه زندگان. ○

---

۱ ـ امیرحسن چهل‌تن، صیغه (تهران بوعلی، ۲۵۳۵)، ص ۹۶.

۲ ـ امیرحسن چهل‌تن، دخیل بر پنجره فولاد (تهران، رو[illegible])، ص ۶۵ ـ ۶۴

۳ ـ نیازمند توافقی جمعی مصاحبه با امیر حسن چهل تن، گردون، ۱۴ ـ ۱۳ (تیر ۱۳۷۰)، ص ۵۷

۴ ـ امیرحسن چهل‌تن، روضهٔ قاسم (تهران، نشرنو، ۱۳۶۳) ص ۷

۵ ـ امیرحسن چهل‌تن، دیگر کسی صدایم نزد (تهران جویا، ۱۳۷۱)، ص ۱۴

۶ ـ امیرحسن چهل‌تن تالار آینه (تهران، به‌نگار، ۱۳۷۰) ص ۴ ـ ۱۸۳. مقایسه کنید با زاویهٔ فرویدی دید نویسنده نسبت به احساسات افسانه به پدرش در داستان، مرگ یک انسان، ص ۷۶.

Graham Greene, "The Destructors," *Collected Stories* (New York: Viking, 1972), P.346

مسخره بودن وضعیت بشر به دلیل پوچی و بی‌معنایی حاکم بر آن از مضمون‌های اصلی تئاتر «پوچی» است. برای نمونه، نگاه کنید به نمایشنامه کوتاه شکاف، از اوژن یونسکو

Eugene Ionesco, *La Lacune* dans, *Theatre IV*re IV (Paris: Gallimad, 1966)

۷ ـ فرانتس کافکا پزشک دهکده، ترجمه فرامرز بهزاد (تهران، خوارزمی ۱۳۶۱) ص ۲۷ ـ ۲۵

● دو اثر نخستین، نام فیلمهایی از فریدون گله و پرویز صیاد است و دو اثر بعد، رمانهایی است از هرمز شهدادی و بهمن شعله‌ور (تکاپو)

کاوه گوهرین

بنیادهای شخصیت در پاورقیهای ایران



...درگفتار پیشین که گزارشی از سیر پیدایی پاورقی‌نویسی در ادبیات داستانی ایران بود، اشارتی هرچند گذرا به منشأ اخذ «پروتوتیپ»[1] ها، در این قبیل داستانهای ژورنالیستی و توجه خاص پدیدآورندگان چنین آثاری به وقایع روزمرهٔ جامعه، ستون خبر حوادث روزنامه‌ها و نیز اتفاقات تاریخی داشتیم. در این بخش، قصد این است که ضمن برشمردن بعضی عناصر ساختاری این داستانها و یافتن منشأ شخصیتهای این شاخه از ادبیات داستانی، خواننده را با بعضی جنبه‌های درون‌ساختی آثار پاورقی‌نویسان آشنا کنیم. تبیین حالات «کاراکتر»[2]، و بازگویی آغاز و انجام سرنوشت آنها از سوی نویسنده، یکی از عناصر اصلی یک داستان را تشکیل می‌دهد. در پاورقی ایرانی، گرایش پدیدآورندگان این آثار به خلق یک شخصیت «قهرمان» است که تمام ماجراها، حول محور وجودی او اتفاق می‌افتد. و به همین دلیل است که درکالبدشکافی پاورقیها، با توجه به پیشینه و ارتباط آن با داستانهای عامیانه و قصه‌های پریان، وجوه اشتراک این سنخ از ادبیات، بایستی مدّ نظر قرار گیرد.

سعی پاورقی‌نویس این است که تمام اعمال و رفتار کاراکتر اصلی و سایر آدمهای فرعی داستان را با نثر روان و جملات کوتاه و تصویری، آن‌چنان زنده نقش زند که با ایجاد رابطهٔ عاطفی بین «قهرمان» و خواننده، مخاطب داستان را به همدلی با شخص اصلی داستان وادارد.

اکثر پاورقی‌نویسان، با این‌که از اصول فنی نگارش داستان کوتاه و رمان بی‌اطلاعند، لکن از روی غریزه و شمّ دقیق خود در شناخت حالات و تمایلات خوانندگان، آن‌چه که می‌نگارند تهی از عناصر اصلی یک داستان نیست.

اکثر پاورقیهای اصیل فارسی، دارای طرح، کاراکتر، زاویهٔ دید و درونمایهٔ خاص آن اثر هستند. و در بعضی موارد بعضی پدیدآورندگان این آثار، آنقدر دقیق و ماهرانه به خلق داستان و پاورقی می‌پردازند که دارای «سبک» خاص خود نیز می‌شوند.

«گلی»،[3] یکی از داستانهای ژورنالیستی قدیمی ایرانی است که «حسین قلی مستعان» آن را در سال ۱۳۲۲ نگاشته است. در ابتدای داستان، نویسنده به عنوان راوی اول شخص که گردانندهٔ یک روزنامه معتبر است در یک مقدمهٔ شانزده صفحه‌ای، اوضاع و احوال تهران در سالهای ۱۳۱۶ ـ ۱۳۱۵ و شب‌نشینیهای روزنامه‌نگاران و فساد کارگزاران نظام حاکم را بیان می‌کند. پس از این‌که در یکی از همین گردشهای شبانه، با گارسون سابق یکی از رستورانها که با زد و بند و چاپلوسی، رییس املاک مازندران شده است آشنا می‌شود، به دعوت او در سفری به مازندران، همراه او می‌رود. از صفحهٔ هفده کتاب، داستان یکی از مظالم رییس املاک، در قالب «گلی» از زاویهٔ دید «دانای کل» روایت می‌شود.

این داستان، در تمامیت خویش، دارای یک طرح منسجم و بافتی است که تمام اجزای آن با تمهیداتی به یکدیگر پیوند زده شده‌اند. توضیحات راوی از پس‌زمینهٔ اثر، و توضیحات کاراکترها، بسیار دقیق است و حالات روحی و روانی آنها را به خواننده القا می‌کند. با این‌که اکثر آدمهای داستان، به دلیل ساخت سنتی پاورقیها، دارای شخصیتی تک بعدی هستند، اما با توضیحات دقیق و بیان موجز نویسنده، خواننده، به خوبی در ارتباط عاطفی با آنها، می‌تواند موقعیت اجتماعی و خصلتهای اشخاص داستان را دریابد.

«درونمایه»، در پاورقیهای ایرانی منحصر است به تشریح ماجراهایی که در نهایت به گرفتن نتیجهٔ اخلاقی منجر می‌شود. این نتیجهٔ اخلاقی و پیام نویسنده می‌تواند با یک پایان خوش و کشته‌شدن ظالم و رسواشدن شخص یا اشخاص منفی داستان و یا بالعکس با پایانی غمناک، مثلاً با کشته‌شدن عاشق و خودکشی معشوق، که حاصل تقابل نیروهای خیر و شرّ است، متحقق شود. در داستان «گلی»، درونمایهٔ داستان، حکایت عشق بی‌فرجام دخترکی روستایی و جوانی بنام «رحمت» است. این دو جوان که سمبل تقابلِ خیر در مقابل نیروهای اهریمنی و شرّ یعنی اربابها و فئودالها هستند، با فداکاریهایی که برای نجات عشق خویش می‌کنند، سرانجام با مرگ خویش، هم اشک خواننده را درمی‌آورند و هم در عین شکست ظاهری، پیروزی پاکی و نجابت را در قالب رمانتیسمی نازل، به عنوان یک پند اخلاقی ارایه می‌دهند.

با ادامهٔ انتشار و نگارش این قبیل داستانها از سوی مستعان، در مجموعه داستانها «حمید»، او به سبک خاص خود در خلق این آثار می‌رسد و درنهایت با خلق «آفت» (۱۳۳۶ ـ ۱۳۳۰) وجوه ممیزهٔ داستانهای او مبرهن می‌شود. به‌حدی که دیگران را نیز به تقلید از سبک او، ترغیب می‌کند. «مستعان» سالهای متمادی، به‌عنوان یک

پاورقی‌نویس بی‌رقیب، یکه‌تاز این میدان است و کثرت آثار قلمی او، نشان از تخیّل قوی وی، در پدید آوردن این آثار را دارد. همانگونه که ذکر شد پاورقی‌نویسان ایران، بدون اطّلاع دقیق از اصول و تکنیک خلق داستان و رُمان، به‌طور غریزی، از اصول و فنونی در پدید آوردن این آثار پیروی کرده‌اند که ریشه در سبک و استیل داستانهای عامیانه دارد و اگر نبود این قبیل ظرافتهای نگارش در ترسیم صحنه‌های داستان، به یقین خوانندگان و مخاطبان پاورقیها، هیچگاه به خواندن دنبالهٔ داستان، رغبتی نشان نمی‌دادند به همین دلیل است که داستانهای عامیانهٔ قدیمی و قصه‌های پریان تمام ملل نیز از یک ریشه و ساخت دقیق برخوردار بوده‌اند و بی‌شک وجود چنین داستانهایی با آن بیان ساده و عامه‌فهم، یک نوع مقاومت مردمی در برابر شیوهٔ سخن‌سرایی درباری و منشیانهٔ آن روزگاران بوده است. و به همین دلیل عناصری از زندگی و اعتقادات مردم، با ترکیبی زیبایی شناسانه، به صورت قصه‌های عامیانه پدید آمده‌اند. اکثر این داستانها، سینه به سینه و از زبان پیران و مادران قصه‌پرداز نقل شده‌اند و با عنایت در این‌که موارد استفاده این قصه‌ها نیز، در میان مردم عادی بوده است عناصر «استه‌تیکی» پدید آورند. آن نیز به گونه‌ای‌ست که تمایلات روحی آنها را می‌نمایاند و توصیف می‌کند. خط داستان به خواست آنان پیش می‌رود و به انجامی درخور می‌رسد. از آنجا که انسان محروم و مظلوم و قصّه‌پرداز، می‌خواهد امیال و آرزوهای خویش را در این قصه‌ها بنمایاند، همواره عوامل و عناصری باید در تقابل با یکدیگر عمل کنند، نخستین عنصر همانگونه که در سطوری پیش ذکرش رفت تقابل خوبی و بدی (خیر و شر) است. در اکثر داستانهای عامیانه و پاورقیهای امروزین که ملهم از این آثار هستند، همواره نیروهای خوبی و بدی در برابر یکدیگر صف‌آرایی کرده‌اند. در داستانهای عامیانه، نیروهای «شر» در وجود دیوها، پیرزنان جادوگر، و حیواناتی چون مار، کلاغ، جغد نمود پیدا می‌کنند، گو اینکه در میان این نمایندگان نیروهای اهریمنی، ممکن است که بتوان چهره‌هایی از نیکی نیز یافت. و به همین جهت در بعضی داستانها، دیوهای خوش‌قلب و مهربان نیز پدید می‌آیند که در جنگ میان نماینده نیروی «خیر» (قهرمان داستان) به امداد او می‌آیند و بعضاً جان در این راه می‌بازند. و همچنین است نقش وحوش و سایر حیوانات. در این داستانها، پرندگانی چون بلبل، طوطی، قُمری، کبوتر همواره حامیان نیروهای «خیر» هستند. «سگ» نیز در شمار حیوانات وفادار به انسان است. امّا در بعضی داستانها، نماد «شر» نیز بوده است. برای مثال در داستان «امیر ارسلان»، و حکایت کشتن «پیر پاره‌دوز»، این سگ است که به عنوان نیروی بدی، امیر ارسلان را می‌فریبد (صفحه ۲۸۲).[۴]

در پاورقیهای ایرانی، ضمن بهره گرفتن از عنصر مقابلهٔ نیروی «خیر و شر»، دیوان و پریان و جادوگران، جای خویش را با زن باباهای ظالم، فئودالها، ثروتمندان شهری، و جانیان بالفطره و جاهلها عوض می‌کنند. و همین نگرش پاورقی‌نویسها و گاه اخذ قهرمانان خود از میان طبقات فرودست جامعه و جاهلها، با ترویج «لمپنیسم»، موجب توجّه مردم جامعه، به بعضی رفتارها و طرز گویش این تیپها می‌شود.

در مقابل عناصر بدی، نیروهای خوب، در وجود جوانان عاشق‌پیشه و حسّاس و راستگو، مادران ظلم‌دیده که از دست شوهر ثروتمند در جوانی زخمها خورده و هستی باخته‌اند و نیز پیران پارسا و شاعران و نویسندگان مردم دوست، متبلورند. این عناصر به‌طور کلّی و به اشکال مختلف در این داستانها تکرار می‌شوند و تیپهای خاص این آثار را پدید می‌آورند. بدین گونه است که در جستجوی منشأ و بنیادهای شخصیت در پاورقیها، بررسی مقولهٔ تقابل خیر و شر از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است.

عنصر دیگری که در بررسی داستانهای عامیانه و پاورقیهای امروزی قابل تأمل است، «اتّفاق»، و «تصادف» است. بدون عامل تصادف حیات هیچ پاورقی و داستانهایی از این سنخ قابل تصوّر نیست. در اکثر داستانهای قدیمی چون «سمک عیّار»، «داراب نامه»، «حسین کُرد»، «رستم نامه» و «امیر ارسلان» یک تصادف و اتّفاق سبب جاری شدن حوادث در بستر داستان می‌گردد. در اکثر داستانهای شاهنامهٔ فردوسی نیز که صورت به نظم کشیده شده داستانهای قدیمی است، عامل تصادف در داستان «رستم و سهراب»، «بیژن و منیژه» و سیاوش مشهود است. در «امیر ارسلان» که یکی از بهترین نمونه‌های داستان عامیانهٔ فارسی نزدیک به زمان ماست، عامل تصادف حرف اوّل را می‌زند. در ابتدای داستان «خواجه نعمان مصری» با رمل و اسطرلاب، سفری پرسود را پیش‌بینی می‌کند. بعد به همراهی اقربا و خدمه در کشتی می‌نشیند و بادبان می‌گشاید. در طول سفر به‌طور اتّفاقی به جزیره‌ای می‌رسد و به هنگام گردش در جنگل، هجده ساله دختری را می‌یابد که او کسی نیست جز بانوی حرم ملکشاه رومی که فرزند خود، امیر ارسلان را در منزل خواجه نعمان، به دنیا می‌آورد. رگبار اتّفاق و تصادف در این حکایت همچنان ادامه دارد، امیر ارسلان به‌طور اتّفاقی تصویر «فرخ لقا» را می‌بیند و بار سفر می‌بندد تا حوادث و اتّفاقات بعدی را پدید آورد. البته دیدن اتّفاقی تصویری و عاشق شدن بر صاحب تصویر در مآخذ قدیمتری نیز وجود داشته است مثلاً در «گرشاسبنامه اسدی طوسی» نیز دختر شاه زابلستان، با دیدن تصویر جمشید عاشق او می‌شود و با توجّه به این‌که «گرشاسبنامه» نیز بر مبنای منابع قدیمی ایران باستان به نظم درآمده است، امکان وجود چنین اتّفاقات در داستانهای فراموش شدهٔ باستانی نیز وجود دارد.[۵]

در پاورقیهای ایرانی نیز عنصر تصادف، جزء لاینفک داستان است. تمام اوج و فرودهای پاورقی از یک اتّفاق آغاز می‌شود و به اتّفاقات بعدی می‌انجامد. در داستان «گُلی» از مستعان، کنجکاوی گلی که دختری نوجوان و زیباست او را به دیدن اتومبیل شهریها که در روستای محل زندگی او چیزی عجیب است ترغیب می‌کند. با این اتّفاق، سرنشینان پولدار و فاسق و فاجر، چشم طمع بر او می‌دوزند و از همین‌جا، نطفهٔ حوادث و اتّفاقات بعدی منعقد می‌شود که در نهایت به مرگ رحمت و خودکشی «گلی» می‌انجامد. در پاورقی معروف «امشب دختری می‌میرد»[۶] از «اورنقی کرمانی»، در یک تصادف، دفترچهٔ جلد آبی یک دختر و پسر، تعویض می‌شود. و همین اتّفاق سبب می‌شود که پسر با خواندن دفترچه جلد آبی دختر، بداند که او قصد خودکشی دارد. دنبالهٔ حوادث داستان، جستجوی پسر برای جلوگیری از اقدام به خودکشی دختر با یافتن او در یک شهر شلوغ است. در «بابا نان داد»[۷] (۱۳۴۸)، دیدن اتّفاقی چشمان سیاهی، «محمد شکیبی» را در ماجراهای این پاورقی خواندنی آن سالها درگیر می‌کند.

با توجه در نکات فوق‌الذکر، درمی‌یابیم که اخذ پروتوتیپها از سوی پاورقی‌نویسان نیز به اتفاقات جاری داستانها و تقابل نیروهای خیر و شر وابسته است. و نکتهٔ قابل تأمل این‌که هم خالقان داستانهای عامیانه و هم پاورقی‌نویسان با بینایی خاص خود، محیط زندگی و اجتماع روزگار خویش را کاویده و تیپها و شخصیتهای آثار خویش را پدید آورده‌اند. در خلق «امیر ارسلان»، محمدعلی نقیب الممالک، پروتیپهای خویش را از جامعه و روزگاری که در آن می‌زید اخذ کرده است. زیستن در عصر پادشاهی بی‌کفایت که وزیری لایق چون امیرکبیر و بزرگی چون قائم‌مقام را می‌کُشد و به امثال میرزاآقاخان نوری، امکان ظلم و جور بر مردم را فراهم آورد می‌تواند پرنده تخیّل و اندیشه نقیب را به پرواز درآورده و در سرزمین شمس وزیر و قمر وزیر بر لبهٔ پنجره اتاق «فرخ لقا» بنشاند. به همین سبب است که حتا داستانهای عامیانه را نیز نبایستی بدون عنایت در دورهٔ تاریخی پدید آمدن آن مطالعه کرد...

بی‌تردید، پاورقی‌نویسی نیز که نوعی داستان عامیانه پیشرفته و امروزی است، با توجه در خصوصیت صناعت زبانی و تنوّع صحنه‌ها و قهرمانان، در اکثر مواقع با اخذ شخصیتهایی از بطن جامعه و ثبت ویژگیهای فرهنگی و اجتماعی این افراد، به داستانهایی ماندنی بدل شده‌اند. برای نمونه «باشرفها» (۱۳۲۵) از عماد عصار (ع، راصع) که در مجلّه «آشفته» چاپ می‌شد، در تمامی صحنه‌هاً بیانگر فساد اجتماعی و زد و بندهای وکیل و وزیر در سالهای پس از شهریور ۱۳۲۰ است. بی‌تردید «عصار» شخصیتهای داستانش را از چهره‌های حقیقی آن دوره اخذ کرده بود. امّا لحن اثر و تأکید بیش از حد بر توصیف صحنه‌های شهوانی، تأثیر تربیتی و فرهنگی اثر را بیرنگ می‌کرد...

در «اسمال در نیویورک» (۱۳۳۳) از حسین مدنی «ح، غریبه» که یکی از پاورقیهای معروف و پرخوانندهٔ مجلّهٔ «سپید و سیاه» در روزگار خود بود، مدنی، تیپ «اسمال» را از بطن جامعهٔ پس از جنگ دوّم، در میان جاهلها، انتخاب و سعی می‌کند با فرستادن چنین شخصیتی به کشوری که مهد سرمایه‌داری است، تضادهای دو فرهنگ را با زبانی طنزآمیز بنمایاند. مدنی پس از موفقیّت این پاورقی، «اسمال در هندوستان» (۱۳۳۴)، و پس از آن «عسل تلخ» (۱۳۳۸) را می‌نگارد. او با آگاهی از تمایلات مردم دورهٔ خویش، تیپ جاهل را وارد پاورقی ایرانی میکند و به دلیل استقبال خوانندگان و پذیرش این تیپ، «مجید محسنی» در سال ۱۳۳۶ اولین فیلم جاهلی به نام «لات جوانمرد» را می‌سازد. «تهران مخوف» (۱۳۰۱) از «مشفق کاظمی» با این‌که نخستین رمان اجتماعی، در ادبیات داستانی ایران است، به دلیل رنگ و بوی ژورنالیستی آن، می‌تواند به عنوان آغازگر این قسم از ادبیات مورد توجه واقع شود. مشفق در جستجوی تیپهای خویش به وضعیت و حال روز بانوان بیشتر نظر دارد. «در تهران مخوف می‌بینیم که زن بودن از هر طبقه که باشند، برای کسانی به صورت شغل درمی‌آید، خودفروشی برای آب و نان و گذرانی تلخ...»[۸]

در اکثر این قبیل آثار، تمام شخصیتهای اصلی داستان، افرادی بی‌طبقه و بیکاره‌اند که سعی دارند با شکستن حصارهای طبقاتی، خود را به طبقات بالای جامعه متصّل کنند و همین بریدن از خویش سبب ایجاد ماجراها و اتّفاقات در داستان می‌شود.

در پاورقیهای ایرانی و ادبیات ژورنالیستی، به‌جز تیپهای مثبت که عموماً از میان قشر تحصیل کردهٔ شهری و یا مردم پاک روستایی انتخاب می‌شوند، تیپ ولگردها، فواحش، دختران جوان فریب‌خورده، نامادریها و خوانین و فئودالها و ثروتمندان شهری، شخصیت اصلی و فرعی منفی را پدید می‌آورند.

این گونه است که درمی‌یابیم در پاورقیهای ایرانی، «شخصیّت» (کاراکتر)، همچون سایر رشته‌های ادبیات داستانی، پایه‌های ایجاد هر اثر بوده و قوّت و ضعف در پرداخت این تیپهاست که موفقیّت و ماندایی یک پاورقی را تضمین می‌کند...○

«دی ماه - ۱۳۷۲»

1- Prototype
2- Character
۳- گلی، حسینقلی مستعان، بنگاه مطبوعاتی شهپور و گوتنبرگ، چ سوم، بدون تاریخ.
۴- امیرارسلان، به تصحیح محمدجعفر محجوب، چ دوّم، ۱۳۵۶
۵- پیشین، نگاه کنید به صفحهٔ بیست و دو، مقدمه، توضیح شمارهٔ یک.
۶- امشب دختری می‌میرد، اورنقی کرمانی، چ پنجم، ۱۳۳۴ مطبوعاتی افلاطون.
۷- بابا نان داد، اورنقی کرمانی، پاورقی اطلاعات هفتگی، ۱۳۴۸.
۸- قصه پر غصّه یا رمان حقیقی، شاهرخ مسکوب، ایران‌نامه، شمارهٔ ۳ تابستان ۷۲ صفحه ۴۶۱.



آرست ARAST

بهرام صادقی (۱۳۱۵ - دی ۱۳۶۳)

مصطفی دشتی

از سفرهای دور و دراز



●من نقاش منظره‌ام. اما از اولش اینطور نبود. نقاشی جدی را در فضاهای داخلی و با طبیعت بیجان شروع کردم، و اینها مشق‌های اولیهٔ من بود. اوایل فکر می‌کردم که نقاشی حلّال تمام مشکلات من است، که آدم از این راه می‌تواند درون خودش را بیان کند. درد و غصه و عشق را. اما وقتی که عمق و بعد نقاشی برایم شکل گرفت دیدم که بِالقوه، نقاشی می‌تواند تا نهایتِ تمامیتِ زندگی مرا پر کند.

● سال ۱۳۶۲ بود و آیدین داشت صحبت می‌کرد و من دیدم که دقیقاً آمده‌ام آنجایی که باید بیایم و دنیای جدیدی جلوی روی من است و به ابزارش احتیاج دارم. مفهوم واقعی نقاشی برای من اینطوری شروع شد؛ اینکه دید نقاشی چیست و اینکه قرار نیست دردی را از تو دوا کند و برعکس که ممکن است دردی هم بیفزاید که افزوده است، و اینکه نقاشی خودش یک زبان مستقلی دارد و دنیایی را نشان می‌دهد برای خودش، و امکان دارد که در پس پرده، چیزهای زیادی هم نهفته باشه و کار و کاربردهای دیگری هم به طور غیرمستقیم داشته باشد و من بیشتر از آیدین تعلیم فکری گرفتم تا تعلیم فنی. جهان‌بینی‌ام که بسته‌تر بود باز شد. آزاد اندیشیدن در نقاشی را و فرهنگ نقاشی را آموختم. اما روند کاری خودم و این آرام آرام تا به اینجا رسیدن از بعد از کلاس شروع شد.

● بعد رسیدم به تجربه‌هایی که حاصل اولین نمایشگاه انفرادی من در سال ۶۷ در گالری سیحون بود؛ آن جاده‌ها و منظره‌ها و بیابان‌ها. آنجا بود که احساس کردم که این «موضوع» است که مرا انتخاب کرده و دارد به طرف خودش می‌کشد. بیشتر و بالاتر از یک مشق ساده بود. من هم با جان و دل رفتم به سراغش و برایم جا افتاد و راه دستم شد. انگار که سالها بود می‌شناختمش.

●نگاه که می‌کنم می‌بینم اغلب دارم برمی‌گردم به کودکیم. به محیطی که در آن بزرگ شدم. درگیر طبیعتی بودم که در اطرافم، در کمال‌آباد خاش، بود. با زمین‌های دور و بر و کوه‌های دندانه‌دار دور و عمق صحرا. منظره‌ها درواقع از همانجا شروع شد و تا به حال هم گرفتارشان مانده‌ام. بعد که به شهر آمدم برایم مسئله شد که این شهر دیگر چه جور جایی است و چشم‌اندازهایش چطور هستند. بعد دریافتم که نقاشی حتماً بیابانِ تنها نیست و جاهای دیگری هم هست، و دیدم که دارم توی شهر زندگی می‌کنم. با این دوگانگی چطور باید کنار می‌آمدم؟ حالا در این نقاشی‌ها اغلب دارم دوباره از سفر برمی‌گردم به شهر؛ این چراغهایی که از دور پیداست یک جور بازگشت به شهر است. اما اکثر این نقاشی‌ها توی کارگاه و در شهر کشیده می‌شوند و چون نگاه کردن از دور و با فاصله است، به هر دو معنا، برایم تلخ‌تر هم هست. گرفته‌تر است. این بخش خیلی شخصی و حسی کارهاست.

● در خانهٔ «نقاش» به دنیا آمدم! در «خاش». خانهٔ کسی بود که اسم خانوادگیش «نقاش» بود. کودک و نوجوانی‌ام را در خاش بودم و در کمال‌آباد و برای مدرسه می‌رفتم به خاش، تا دبیرستان و بعد آمدم به زاهدان و باز دوباره برگشتم به کمال‌آباد. همیشه پی در کجا بودیم و

سرگردان. تصویرهای اولیهٔ دهی من جاده‌ها و شهر کوچکی است که آن موقع کوچک نبود برایم بزرگ می‌نمود. سر غروب راه می‌افتادیم و شب می‌شد و اتوبوس انترناش سر و صدا می‌کرد و در گرد و خاک می‌رسید و چراغهای شهر از دور پیدا می‌شد و قیافه‌های بلوچ و زابلی. بعد رفتم به هنرستان زاهدان و خوشنویسی را پیش مرحوم سیّد ابطحی که یک یزدی خوشنویس بود و کارگاهی داشت آموختم. یک روز رنگ و روغن تهیه کردم و عکس سیّد را با رنگ و روغن کشیدم و بزرگ کردم و خیلی تشویقم کرد. همینطور خودرو بار آمدم. روزنامه دیواری درست می‌کردم و طرح می‌زدم. در مدرسه چیزی یاد نگرفتم. معلم نقاشی نداشتیم.

●اولین باری که آمدم تهران، شهر برایم بسیار جذاب بود. آخرهای سال ۶۲ بود که رفتم به کلاس آیدین و آرام آرام مشق می‌کردیم. می‌رفتم توی احوالات آیدین که چه می‌گوید؟ و کم‌کم خو کردم و بعد تکنیک بود و ضبط و ربط رنگ‌ها و طراحی. اما داستان ارتباط من با کلاس منحصر به همین‌ها نبود. از همان اوایل کلاس تجربه‌های خودم را شروع کردم: کارهایم را می‌شستم و با جوهر کار می‌کردم. هرچه که حس می‌کردم کار می‌کردم و به او نشان می‌دادم و می‌گفت این خوب شد. و یا آن یکی خوب نشده. هیچوقت نمی‌گفت این کار را نکن یا اینجوری نقاشی بکن. این یکی از حسن‌های آیدین بود که دست و بال مرا باز می‌گذاشت تا خودم را پیدا کنم و توشهٔ راه شعورِ کاری بود و زبان نقاشی و فرهنگ و آگاهی. هیچ خط خاصی نبود. برای همین است که به اینجا رسیده‌ام و برای همین است که خودم را مدیون آیدین می‌دانم.

●آن نمایشگاه با موضوع جاده‌ها، برای من با همین نمایشگاه هیچ فرقی ندارد. اوایل تعصب داشتم و فکر می‌کردم که نمایشگاه بعدی‌ام باید تفاوت عمده‌ای داشته باشد با این یکی. باید فضا و حس و حالش عوض شده باشد. اما الان می‌بینم که نه، شاید از نظر جنس کار و استفاده از ابزار و ابعاد تغییر کرده باشد. اما حس و حال همان است. گیرم قدری قوی‌تر، یا آزادتر، و یا راحت‌تر. اگر حالا به جای روز، به شب رسیده باشم، منظره‌ها همچنان همان هستند. هی میروم توی بیابان و بعد میایم به شهر، و باز میزنم به بیابان. مثل یک نقاش دوره‌گرد.

● جستجو برایم مهم است. دلمشغولی من حالا عمق طبیعت است و عمقِ موضوع از دور ـ خط افق. به این عمق چطور می‌شود دست پیدا کرد؟ هر کاری بکنی همان که نمی‌شود، اما نزدیک که می‌توانی بشوی. هر چقدر ابعاد کارت را بزرگ کنی باز به ابعاد واقعی طبیعت که نمی‌رسی و یک حدودی دارد. اما دخل و تصرف‌هایی که می‌کنی کارساز است. چیزهایی را اضافه می‌کنی و چیزهایی را حذف می‌کنی و به چیزهایی بیشتر توجه می‌کنی. حالا اگر نتیجه یک منظرهٔ «واقعی» از کار در نیاید، آنوقت باید ببینیم «منظرهٔ واقعی» چه جور چیزی است؟ اگر قرار است از دید منِ نقاش بیان شود، خوب دید من همین است و اینطور می‌بینم و همینقدر. بقیه‌اش به چه درد من می‌خورد؟ واقعیت آن چیزی است که می‌بینم و بازگو می‌کنم. همین واقعیتِ از دیدگاه خودم را دارم می‌گویم: واقعیتی که نه با عکاسی و نه با شعر و نه با قصه نمی‌تواند بیان شود.

●امروز رفتم به تماشای کوه‌های آنطرف پالایشگاه. کوه های بی‌بی‌شهربانو. چه غباری کمرکش کوه‌ها را گرفته است، نصفش دود است و نصفش ابر. سایه‌روشن آفتاب جابجا افتاده روی کوه‌ها. بعد شهر است که از بالا کشیده شده و رفته تا پائین ـ این‌ها را با نقاشی فقط می‌توانم بگویم، در حرف نمی‌آید ـ و جاده که معلوم نیست کجا دارد می‌رود و به من هم مربوط نیست که به کجا دارد می‌رود. حرفم را با سمبل‌ها که نمی‌خواهم بزنم. اگر کسی با شب و دود و دریا در کارش بخواهد سمبل‌های اجتماعی و سیاسی بسازد، برای من همان خود شب و دود و دریا اصل مطلب است.

● در نمایشگاه دوّمم طبیعت بود و حواشی و زائده‌هایش: جاده‌ها و لاستیک‌ها و سگ‌های ولگرد. لاستیک‌های رها شده و روغن‌های ریخته بر جاده‌ها و شتری که مرده بود و باد کرده بود، شاید می‌خواستم یک مقداری حرّافی کنم با نقاشی. اینهم دوره‌ای بود از کارم و تجربه‌هایی. سگ‌های ولگرد می‌آمدند و می‌ایستادند توی منظره و جزء منظره می‌شدند ـ نمی‌توانی که صبر کنی تا دور بشوند ـ و زل می‌زدند و نگاه می‌کردند که چکار داری می‌کنی. یا اینکه عین خیالشان هم نبود. بعد آرام آرام سر و کلهٔ دود پیدا شد ـ حالا چرا دود؟ شاید به خاطر اینکه خیلی نزدیک است و همه جا هست ـ و بعد آتش، جنگلی که دارد می‌سوزد و یا دریا و نفت روی آن که آتش گرفته و یا آتش بشکهٔ قیر کنار خیابان. این مسئله است برای من. اینکه با طبیعت چکار داریم می‌کنیم و چرا، برایم اهمیت دارد. روغن سوخته‌ای که آتش گرفته و دودش آسمان را سیاه کرده. این دود شاید خرابی فوری نداشته باشد. اما یکجور خرابیست به هر حال. شاید نشانه‌ای از زندگی شخصی خود من باشد. می‌توانم این منظره را انتخاب نکنم ولی خودش می‌آید و با من می‌ماند. اگر جای دیگری بودم شاید این موضوع را انتخاب نمی‌کردم. چیزهای دیگری هم مسئله هستند برایم، ولی موضوع کارم نیستند. چشم‌انداز من اما همین است. نگران خودم و دور و برم هستم: نگران آدمها، پاکی. همه چیز.

● توی منظرهای من آدم نیست. خوب نیست که نیست. وقتی که داری از دور به تهران نگاه می‌کنی، داری آدم‌های آنرا هم می‌کشی. آدمهایی را که در میان دود و غبار گم شده‌اند. یک مدتی ماشین‌ها را هم می‌کشیدم. دائماً دارم راجع به نقاشی فکر می‌کنم، هر لحظه، هر ثانیه. مثل چاه سیاهی که درونش افتاده‌ام. دائم دارم تصویر می‌بینم، یا تمرین می‌کنم، یا هر تصویری را با کارهای گذشته‌ام مقایسه می‌کنم و یا با کارهای آینده‌ا بارها شده که یک بوم گذاشته‌ام مقابلم و هفته‌ها درباره‌اش فکر کرده‌ام و حتی شده هر روز مدتها بهش خیره مانده‌ام و رویش هی تصویر ساخته‌ام و باز برگشته‌ام سر جای اولم. یعنی به همان بوم سفید.

● یک سفر چند ماهه رفتم به اروپا. ماحصل تجربهٔ این سفر برایم خیلی جالب بود. اوّل اینکه بسیاری از نقاشان معاصر دنیا به نظرم غول‌های بی‌شاخ و دمی نیامدند. خیلی شبیه خود ما بودند. حالا گیرم روش و ابزار کارشان و یا راحت بودنشان باکار و راحت اجراکردنشان، و یا دست و دل بازتری که در کار داشتند، با ماها تفاوت داشت. اما در مجموع اینطرف دنیا هم همانطوری کار می‌کنیم که آن طرف دنیا. نقاشی یک جور زبان بین‌المللی است. نقاشی‌های آنجا اکثراً نظیر همین‌ها هستند که اینجا هست، منتها شکل و زبانشان قدری فرق دارد. شاید ما در اینجا قدری محتاط‌تر و محافظه‌کارتر و غیرحرفه‌ای‌تر برخورد می‌کنیم و کار می‌کنیم. اما از نظر شعور کاری و زبان کاری در یک رده هستیم. اینجا و آنجا ندارد. ایرانی و غربی نداریم توی نقاشی. البته آنها که یک تاریخ هنر گردن کلفت پشت سرشان دارند دل گرم‌تر هستند به کارشان و ما که یک جایی بعد از مینیاتورهای دورهٔ صفویه تق هنرهای تصویری‌مان در رفته است احساس خلاء می‌کنیم. شاید هم صدسال پیش کسی این خلاء را نمی‌فهمید. صدسال پیش که نقاشی نبود در اینجا. اما حالا گمان دارم که آن خلاء دیگر نیست. چون ابزار یکی است و همهٔ دنیا به هم متصل است. وسائل ارتباط جمعی هست و فیلم و کتاب و تلویزیون و ماهواره هست و الان اینجا اینجوری نیست که بگوئیم، اینجا نشسته‌ایم و از مجموع آنچه که در دنیا می‌گذرد بی‌خبر مانده‌ایم و جهان سومی هستیم. من شاید در چیزهای دیگر جهان سوم باشم، اما در نقاشی نیستم و ابزار کارم و زبانم جهانی است و معاصر است. شاید جای من آنجا نباشد اما حالا دیگر می‌دانم آنجا کجاست. صدسال پیش اما نمی‌دانستیم آنجا کجاست و ناشناخته همیشه، ترس می‌آورد و مرعوب می‌کند.

● تجربه این سفرم خیلی مهم بود. آنطوری نبود که پیش‌بینی می‌کردم، چون پیش‌بینی می‌کردم می‌توانم آنجا بمانم و کار کنم. امکانش هم بود البته، اما بعد دیدم چقدر دورم از آنجا و در گوشهٔ همین تهران می‌توانم بمانم و خودم باشم. بعد از سفر در زمینهٔ اجرا و کار حساس‌تر و دقیق‌تر شدم و از نظر وسیلهٔ کار شروع کردم به حرفه‌ای‌تر برخورد کردن. حالا سعی می‌کنم آن چیزی را که می‌خواهم دیگران را در دیدنش سهیم کنم، به شکلی اجرا شود؛ حالا می‌خواهد یک تکهٔ کاغذ باشد که آویزانش کنم، یا یک نقاشی رنگ و روغن روی بوم باشد و یا مثلاً یک نقاشی آب رنگ به اندازهٔ کف دست.

● در برلن با کارهای یک نقاش آلمانی که مدتی در نیویورک کار کرده بود ـ به اسم .... ـ آشنا شدم. ماشین‌ها را نقاشی کرده بود که کنار خیابان و گوشهٔ جاده. از نظر اجرای کار و حتی دیدش به موضوع، خیلی به من نزدیک بود. حتی شیوهٔ کارش و ابعاد کارهایش. حیف که اسمش یادم نمانده. یا نمایشگاه نقاشی‌های کلاوس فوسمان در موزه بِرِین آلمان که نقاشی‌های بی‌نظیری بودند از نظر قدرت اجرا و راحتی کار و دست و دلبازی در کاربرد رنگ. کارهایی خیلی قوی در ابعاد بزرگ. نه اینکه ابعاد برایم زیاد مهم باشد. کار می‌تواند ۵۰×۷۰ سانتیمتر هم باشد. اگر بیشتر این اواخری بزرگ کار می‌کنم به خاطر موضوعی است که این ابعاد را می‌طلبد. والا ابعاد نهایتی که ندارد. آن نقاش آمریکایی کی بود که موتور جت ۷۴۷ ایربراش او بود توی فرودگاه..... و بوم سی چهل متری! و رنگ را با این «ایربراش» عظیم می‌پاشید روی این بوم. اما من در حداقل امکانات کار می‌کنم و قبل از اینکه ابعاد را انتخاب کنم باید فکر کنم بوم به آن بزرگی را چه جوری بیاورم توی کارگاه! نمی‌شود گفت به صرف ابعاد که کاری خوب یا بد است. مقایسه‌ای هم نیست. هنر بسته‌بندی هم داریم که موتورسیکلت و کامیون را هم بسته‌بندی می‌کنند و می‌گذارند توی گالری. گاهی هم تیمی کار می‌کنند مثل مسابقات اتومبیل‌رانی که هر کسی گوشه‌ای از کار را می‌گیرد و نتیجه هم به عنوان کار هنری عرضه می‌شود. حالا اسمش را بگذارید هنر تنظیمی. اما همه‌اش یک جایی از جهان‌بینی نقاشی می‌آید.

● از اروپا که برگشتم مدتی دستم به کار نمی‌رفت. شش ماهی شاید... بعد که فکر کردم دیدم قبل از رفتن هم مدتی دستم به کار نمی‌رفت. و بی‌تاب و بی‌قرار بودم و نقاشی برایم شده بود کابوس. در برگشتن شاید بیشتر مسئلهٔ تأمل بود تا دلزدگی. به هر حال برای هر نقاش دوره‌هایی هست که کار نمی‌کند. البته نقاش‌ها هم با هم فرق دارند. شاید نقاشی باشد

که هر روز مرتباً بروم سر وقت به کارگاهش و از روی برنامه، از صبح تا غروب مشغول کار بشوم و عصر دست و بال را بشوید و برود سراغ زن و بچه‌اش. اما من اینکاره نیستم. می‌شود وقت‌هایی که تا چهار ماه کار نکنم. البته در هر لحظهٔ عمرم نقاشی حضور دارد. در دید من حضور دارد که فکر می‌کنم و می‌بینم و مراجعه می‌کنم. تا برسد به وقتی که اجرا و به عمل درآوردن در کار بیاید.

● در این نمایشگاه، که حاصل کارهای دو سال اخیر من بود ـ بیشتر شب‌ها را دیده‌ام. با اینکه از سیاهی می‌ترسم. نقاشی برایم تصویر کردن همان دریای سیاهی است که درش غرق شده‌ام و راه نجاتی هم برایم نیست. دیگر دست و پا هم نمی‌زنم. پروایی نیست. بعد از بیابانگردیِ تک و تنها، وقتی که از دور و بیرون به شهر نگاه می‌کنم می‌بینم چه زیباست و نقطه‌چین چراغ‌های روشنش چه زیباست. اما روز که می‌شود از توّهم می‌آیم بیرون و می‌بینم که چه زشت است شهر و چه دود و دمی دارد و چه آزارنده است، و چه پوچ است. اما بعد باز با خودم می‌گویم که شب شهر هم توهم نبوده است و مگر واقعیت همانی نیست که پیش چشم من است و می‌بینم؟ پس من هم هرچه را که می‌بینم می‌کشم. شعار نمی‌دهم. پیغام‌هایی را پهلوی هم نمی‌چسبانم. فقط می‌گویم با چه رنج و سعی‌ای این شهر را ساخته‌ایم و جانمان درآمده، اما حالا فرار می‌کنیم به بیابان و از دور چشم‌انداز شب زیبای شهر را می‌بینیم و چون در آنجا نیستیم احساس امن و امان می‌کنیم. اما بیابان در شب هم چه ترسناک است.

● گاهی غم غربت می‌گیرد مرا. بی در کجایی و غریبی. اما غم غربت از کجا؟ از درخت پیر روبروی کلبه‌مان و آب باریکهٔ پای آن در کمال‌آباد؟ از کوه‌های شیشه‌ای سیاه مثل کاغذ ورقه ورقه شدهٔ پنج انگشت و یا تفتان و کلکُر؟ یا دشت کشاورزی که پدرم هنوز بهش وصل است؟ اما دیگر نه آن بید مانده و نه آن کلبهٔ گاهگلی. فقط کوه‌ها هنوز مانده‌اند و غبار و من که حالم خراب است و نقاشی می‌کنم و راه دیگری هم ندارم.

● چرا شب را نقاشی می‌کنم؟ من که در روز کاری به شهر ندارم. بیشتر نشسته‌ام توی تاریکی کارگاهم و کلبهٔ شبانه شده است. اما شب هم برای خودش قصه‌ای دارد. بعضی وقت‌ها برق می‌رود و من از جایم بلند می‌شوم و شهر را تماشا می‌کنم که تمامش تصویر است. رگه‌های روشن و تاریک مختلف و تیرگی و سیاهی. برای من شب را نقاشی کردن مشکل‌تر است. در بُعد دادن به کار محدودتر هستی و طیف‌های خاکستری در نقاشی تک‌رنگ مشکل‌تر است.

سر و ته کار را باید به هم وصل کنم و بعد ترکیب و کمپوزیسیون و تضاد و کنتراست و دور و نزدیک.... و هر چقدر بیشتر کار کنی مشکل‌تر می‌شود. اما نقاشی حد و حدودی که ندارد. یک کسی ممکن است دوتا خط بکشد روی بوم سفید و امضایش را بگذارد پایش و بگوید این نقاشی است. عیبی هم ندارد اگر در اثر کشش و کوشش و تجربه‌های کاری به این جا برسد. اما نقاشی‌هایی که قرار است راضی کند مرا، هرچه تیره‌تر می‌شود سخت‌تر می‌شود. نقاشی بیابان در روز راحت‌تر است: رنگ‌های ماشی و نخودی و سفید و افق‌های دور سفید را وقتی میاوری و با یک ضربه قلم غبار دور دست بیابان را شکل می‌دهی کار تمام است. تصویر آن سرابِ در عمق را در نقاشی شب با چراغ‌ها و نورهای شهر می‌شود جستجو کرد. اگر چراغها هم نباشند فقط یک مقدار انعکاس نور شهر روی ابرهای آسمان تیرهٔ بالای شهر و درختان کج وکورو مبهمی که در یک جاهایی پراکنده‌اند باقی می‌ماند. اگر این منظره را از پشت شیشهٔ داخل یک اتومبیل که ببینی کار مشکل‌تر هم می‌شود. حالا اگر حاصل این مجموعه برسد به یک بوم سیاه مطلق، آنهم برای خودش می‌شود نقاشی، چون نقاشِ آن در انتها به آنجا رسیده است. نقاشی در حیطهٔ دیگری است و دیگر نقاشی منظره نیست. زبان دیگری از نقاشی است. مرز بین نقاشی فیگوراتیو آبستره و فرمالیسم هم در جاهایی خیلی باریک است. اگر از آن نقاشی که بوم را سیاه مطلق رنگ کرده است بپرسی این چیست؟ شاید بگوید که نقاشی خالص یا ناب همین است. او هم شاید نگاه می‌کند دور و برش را و همه چیز را و بعد می‌رود نقاشی خودش را می‌کشد و ماحصل آنچه را که درونش از این دیدن جمع شده می‌ریزد بیرون. این شایدهای مختلف در تقابل با هم که نیستند. زایده‌های مختلف یک زبان هستند. در موسیقی یک دستگاه دشتی داریم مثلاً، و قطعه‌ای از موسیقی محلی آفریقایی و یک سنفونی بتهوون را. اینها ـ اختلافشان به کنار ـ همه موسیقی هستند. در نقاشی شاید اول سلسله مراتب فراگیری هست و بعد تجربه‌های خود نقاش و انتخاب نهایی‌اش.

● حالا می‌شود گفت که این نقاشی‌ها یک جوری اعتراض است به زمانه و زندگی؟ که چرا این جوری است؟ یا اینکه من خسته‌ام؟ خب، اینطور گمان نمی‌کنم که اینها سمبلیک باشد و هر چیزی را به خاطر مفهومی انتخاب کرده باشم. نه، من نقاش منظره‌ام. دارم دور و برم را نگاه می‌کنم و اینها منظره‌های اطراف من‌اند. شاید چندان دوست نداشته باشم که منظره‌های اطراف من این‌ها باشند، به همین خاطر می‌زنم به بیابان و می‌روم به سفر تا منظره‌های اطرافم را عوض کنم. اما وقتی که می‌روم باز می‌بینم جواب نمی‌دهد و باز شهر برایم دلپذیر می‌شود و برمی‌گردم. و باز در شهر به بیابان فکر می‌کنم و خواب آنجا را می‌بینم. سرگشته‌ام. این سرگشتگی تقدیر من است. حالا اگر کسی که دارد کارهای مرا تماشا می‌کند با آنها ارتباطی برقرار کند، پس سرگشتگی من، سرگشتگی او هم می‌شود. پس لابد او هم مثل من سرگشته است. نمی‌دانم. شاید این طور باشد. نمی‌دانم.

● اما بالاخره حرف آدم چیست؟ به چه چیزی دلخوشم؟ جوابش آسان نیست. نطق هم نمی‌خواهم بکنم. اما من اینجوری می‌بینم، اینجوری می‌کشم. چه بکنم که نقاشی‌هایم نزدیک به سیاهی مطلق رسیده است. این حال شخصی من است و به رابطه من و بشریت و زمان و زمانه‌ام برمی‌گردد. جهانی را دارم تعریف می‌کنم که خودم هم جزء آنم. تا به اینجا موضوع من همین است. آنچه را که من می‌بینم همهٔ شماها می‌بینید. شاید برای اظهارش زبان وبیان دیگری را به کار می‌گیرید. اگر درست کار کرده باشم حرف من حرف دیگران هم هست. افتاده‌ایم در یک دور باطل و تازه می‌خواهیم خشتی بگذاریم روی بنای تمدّن و فرهنگ و انسانیت. می‌بینم دلتنگم. پا می‌شوم راه می‌افتم می‌روم یزد. فقط دوازده ساعت دوام می‌آورم. می‌روم ده بالا تا در جایی کلبه‌ای درست کنم که طبیعتش بکر است. آدم‌هایش نجیب‌ترانند. عباس‌آقای بیدهویجی می‌آید دیدنم. سه هزار سال قبل هم همان عباس آقای بیدهویجی بوده است و فرقی هم نکرده. حال ممکن است بچه‌اش کارمند دارایی شده باشد توی شهر و وقتی که می‌آید ده بالا، از شیرینی فروشی حاجی خلیفه یک جعبه پشمک هم بخرد و بیاورد. با شهر هم ارتباط دارد مثلاً میرود بیمارستان عمل می‌کند و چاق می‌شود و برمی‌گردد و همچنان عباس آقای بیدهویجی سه هزار سال پیش است. اما من چطور برگردم به سه هزار سال پیش؟ فکر می‌کنم نسل ما یک نسل بی در کجاست. ریشهٔ من و آن رانندهٔ تاکسی یکی است، در یک جاست. در بی در کجایی.

● یک وقت‌هایی گریز می‌زنم به ادبیات و شعر و قصه و داستان و نمایش، و می‌بینم همه‌شان خیلی شخصی هستند و زبان‌های مختلفی هستند که همین قصه را دارند نقل می‌کنند.

● چرا نقاشی می‌کنم؟ برای اینکه کار دیگری بلد نیستم. محکوم هستم به نقاشی. هر کار دیگری هم بکنم باز دارم توی ذهنم نقاشی می‌کنم. اما هی نزدیک می‌شوم به سیاهی: آن روزنهٔ امید توی طبقهٔ سوم آن خانهٔ کلنگی دائماً دارد تنگ‌تر می‌شود. رمانتیک و عارفانه هم نمی‌توانم برخورد کنم. من نمی‌توانم. تازه این تلخی را دائماً تلطیف هم می‌کنم. سعی می‌کنم با دور و برم کنار بیایم که کار مثلاً ـ فروش هم برود! چون از این راه زندگی می‌کنم. تا حالا چهار صد و پنجاه تا کار فروخته‌ام. تا امروز که از راه کارم زندگی کرده‌ام. شاید چند صباحی دیگر هم ادامه داشته باشد. شاید هم نداشته باشد. اما با آن نقاش گردن کلفتی که آنطرف آبها نشسته است و به من اینجایی می‌گوید هر کاری که می‌کشم عین هنر است و اصلاً هنر همین است و تو هم راهی نداری جز این که قبول کنی، چه کنم؟ خب، من که آنجایی نیستم، در حد خودم سعی می‌کنم تا جایی که بتوانم کارهایم را نزدیک کنم به حس زیباشناختی اطرافیانم. که کارهایم شکیل‌تر و معقول‌تر باشند، زیباتر باشند. وانگهی مگر زیبا بودن چیز بدی است؟ با طمن و طنز توی دلم به خریدارم می‌گویم: یک مبلمان شیک توی خانه‌ات هست. حالا بگذار این کار ما هم بخورد بالاش. مطمئن باش که فضایی را خراب نمی‌کند. که آباد هم می‌کند در خرابی‌اش. سیاه، اگرچه تلخ است، اما مقبول که هست. چطور است که وقت عزا سیاه می‌پوشیم؟

● جایگاه این نقاشی‌ها در ابعاد جهانی کجاست؟ نقاشی‌های اینجا و آنجا هر دو قرار است ترا به جایی ببرند. شاید ظاهراً به نظر بیاید که وسائل آنها خیلی دقیق‌تر و پیچیده‌اند. اما اینطور نیست که دست نیافتنی باشد برای نقاشان ما که دور نیست برایشان آنجا و سعی‌شان در این است که درست کار کنند و کارشان حاصل تجربه شخصی و معنایشان باشد و نه اینکه سعی کنند حتماً سرزمین و سنت خاصی را نمایش بدهند و از این قبیل حرف‌ها. این‌ها ابزار کارشان را می‌شناسند، تاریخ هنر را می‌دانند و با واقعیت‌های جهان آشنا و آگاه هستند. نویسنده‌های معاصر و شاعران معاصرمان هم همین‌طورانند. در نقاشان معاصرمان هستند کسانی که حدود خودشان را در ابعاد جهانی حفظ کرده‌اند. اگر هم بروند آنطرف، همچنان جایگاه خودشان را دارند و در آنجا هم می‌دانند که کجا ایستاده‌اند. پرت و پلا نمی‌گویند. ادای کسی را هم در نمی‌آورند که حتی ممکن است ادای کسی را هم در بیاوری اما بدانی که در اصل دارد چه می‌گوید. فاجعه وقتی است که حتی ندانی قضیه چیست و بخواهی ادایش را در بیاوری! و از آن بدتر که تازه ادای هنرمند درجه دومی آنطرف‌ها را بخواهی در بیاوری! و حتی دیده‌ایم که کسانی ادای یک هنرمند درجه سوم جهان سومی خودمان را در می‌آورند و همچنان قضیه یارو را هم نمی‌دانند!

محمدمهدی مصلحی

کشف سیاره‌های زیست هنر مطلوب

آقای براهنی شما را در درآمدی بر چاپ جدید طلا در مس با طرحی وسیع‌تر از سابق یافتم و دوست داشتم این روند ادامه‌ی بهتری داشته باشد زیرا انتظار من و جامعه‌ی اهل قلم این مملکت کمتر از این نبوده است. هنوز هم معتقدم کسی که این چنین شجاعانه برخی از نظرگاههای قدیمش را مورد اغماض قرار می‌دهد و مثلاً در مورد رویایی شاعر می‌گوید زبان شعر و نثرش موجزترین زبان معاصر است نشان می‌دهد که سیری تکاملی را پیموده است و دیگر براهنی سی ساله نیست و در اینجای تاریخی‌اش درست ایستاده است. در مقابل این براهنی کلاهم را به احترام برمی‌دارم. اما از سویی وقتی پس از جنبش دانشجویی ۱۹۶۸ و شکست سنگین جوانیِ جهان، نسل مرا در قربانگاههای بحرانی تحت شمشیر داموکلس اتم نگه داشتند به قول اکتاویوپاز طلیعهٔ عصر گسست و از هم گسیختگی نمایان شد و از همانجا بحرانی توفانی زندگی بشری را در خود فرو کشید و ناموزونی شکل گرفت و پیچیدگی آیین ما شد. نمی‌دانم چرا در مقابل زمان گاهی همچون تیر پرتابی کپرنیک باید لحظه به لحظه را تقطیع کنیم؛ خیلی سریعتر از ریتم واقعی زمان وگرنه از آن عقب افتاده‌ایم. اینها کلمات قصار نیست بلکه آیینهٔ روزگار ماست و هر کدام که دم از ناموزونیت بزنیم برای تصویر خودمان موعظه کرده‌ایم وگرنه هنرمندان واقعی روان آرام و موزون جهان و روان ناآرام و ناموزون آنرا درونی خودشان کرده‌اند و گلّه نیستند که اگر چوپان مجنونی جنّش را به آنان تزریق کرد جن‌زده شوند. غرضم از چوپان و گلّه البته آقای براهنی نیست اما می‌دانم چرا هر وقت بحث رهبری ادبی پیش می‌آید و صحبت از مرجعیت آن می‌شود بی‌اختیار یاد جن‌زدگان داستایوسکی می‌افتم. تسخیر روح ادبی یک جامعه تنها و تنها از راه آثار ماندگار صورت می‌گیرد و این معمّا نیست که صورت مسئله‌اش را نسخه‌پیچ کنیم. البته در سطح نقد خلاق ادبی معتقد به کسانی هستم که دورانساز - زمانه‌ی خودشان بوده‌اند. سکوی پرشی از حال تا آینده داشته‌اند و تمام شعاع دورانشان را پیامبرانه در برگرفته‌اند. بلینسکی ناقد در همسایگی‌مان مثال خوبیست. زیرا با شناخت همزمان دوران خود نقدی فراتر از نقد معاصر خودش ارایه داد و از گوگول تا فراتر از تولستوی را تحت شعاع قرار داد. یعنی گوگول را به موقع شناخت و آثارش را به موقع شناساند و داستایوسکی و حتی تولستوی‌ها را نشانه‌گذاری کرد. آماج او در این راستا بی‌شک مدیون کل مسائل درونی شده‌ی معاصر اوست. البته تمام منتقدین راستین مکاتب گوناگون نقد شیوه‌های کشف تضادهای درونی تکامل مثلاً یک شعر را نشان داده و ضمن نفی اشکال کهنه خواستار استقرار شیوه‌های نوین شعری هستند و حتی پیامبرانه شرایط استقرار ساختار شعر مطلوبشان را پیش‌بینی کرده‌اند. ممکن است من با این افکار متهم به توهمی زیتونی و ایده‌آل شوم. البته چه باک! اما چون آقای براهنی را پیوسته از بررسی کنندگان مطبوعاتی شعر ندانسته و منتقد کشف سیاره‌های زیست هنر مطلوب و جدید می‌خواهم، گفتم اگر واضح‌تر بگویم سیاره‌ی نوین چندان تکان نخواهد خورد. چرا که قرار شعر آنجاست و انبساط ذهن و زبان هنرمندان واقعی از این تحرک پویاست و پویایی هنرمندانی ماندگارتر است که پیوسته زیبایی منشوری الماسی برخاسته از قعر لای و لجن را مدنظر داشته‌اند هدف که نه بلکه آماج غایی هنر ناب در همین شکل منشوری و چند وجهی است. پس تنها یک وجه آنرا گرفتن و برجسته کردن کاری سترگ نیست، بلکه تمامی ابعاد یک اثر هنری را نگریستن و همه وجوه آنرا نمایاندن زیباست. اینجاست که رذیلت اثری بد در کوچه پس کوچه‌های فضیلت آثار ماندگار گم می‌شود و سیاره‌ی فاضل نقد خلاقمان گردشی رعنا می‌گیرد. نقد خوب به تعبیری راه نمی‌رود بلکه همچون شعر شاعر کل فضایمان را به رقص درمی‌آورد. اینکه در تابلوهای آثار کلاسیک رنگ حاشیه‌شان تیره و سیاه است باعث نمی‌شود تا در مقابل تصاویر زیبایشان چشم فرو بندیم. در همین زبان پارسی معاصر خودمان نثری موجزتر و پاکیزه‌تر از نوشته‌های رویایی ندیده‌ام و در این‌جا شکی نیست که آموزه‌های نقد نوین جهانی را منطبق بر زبان خودی درونی کرده ارائه می‌دهد، بی‌آنکه ریسه‌ی قلمی در کار باشد. در همین مجلهٔ تکاپو نقدی از محمد مختاری راجع به خانهٔ ادریسیهای غزاله علیزاده خواندم که نمونه‌یی از برخورد سالم نقد نویسی معاصر است. ذهنیت مدون و تیز مختاری غبطه برانگیز است و یا راه دور نرویم نقدهای آقای براهنی در طلا در مس آنجایی که متن اثر را می‌کاود و چهره‌ی چند وجهی‌اش را مقابلمان می‌گیرد زیباست، اما این زیبایی گاهی با تیترهایی مثل «جنین در الکل» و «بچه بودای اشرافی» مخدوش می‌شود و در تقابل با مرحوم اخوان گاهی ارجاعات بیرونی اثر مثل خراسان بزرگ را چماق کردن زیبا نیست چه بسا مرحوم با این نوع نقدها و یا برخوردها بود که با خودش هم لج کرد و پس از سالهای چهل روند رو به رشدش قطع شد. در حالی که آقای براهنی با متن اثر روبرو بود. در همین دو جلد شعر به دقیقه اکنون هوشنگ چالنگی حضور دارد، ایشان یک نسل قبل از ما هستند و مثبت‌ترین نقد البته چند سطری آقای براهنی راجع به ایشان است. آیا نمی‌شد امثال ایشان را به موقع کشف کرد و به موقع شناساند و وجوه غالب فرم شعرش و تأثیرش را بر بخشی از شعر جوان آن خطه نشان داد. البته اشاره‌های اندک آقای براهنی راجع به ایشان زیباست حال آنکه می‌توانستند نظام آواها و واژگان و ترکیب و نحوی را که متناسب با معنای آنست بیرون بکشند و همچون تابلویی در این روزگار بحرانی به مخاطبین بی سن نشان بدهند. البته قبول دارم که آقای براهنی مجموعه‌یی یکپارچه از برخی از شاعران این دو دفتر ندیده است و قضاوت مشکل است اما همانگونه که اشاره شد نبود منتقدینی به‌موقع و فئودالیسم حاکم بر برخی نشریات مرکز و ایجاد سلایق تحمیلی برون از شعر مانعی بود که باعث شد قبل از ۵۷ امثال جزوه‌های شعر و دفترهای شعر دیگر و روزن و ... منزوی شوند. منهم به اتفاق برخی از دوستان این دو دفتر متعلق به نسل پس از سالهای ۵۰ هستیم. سه سال بعد از آن باتوجه به تحریم اهل قلم و اعتراض به سانسور در هیچیک از مطبوعات آن سالها ظاهر نشدیم تا سال ۵۷، اما فکر ایجاد دفاتری سالم از شعر معاصر ایران در بند بند وجود یکایک هم‌نسلانم بود تا این مجموعه‌ها به همت مالی دکتر محیط شکل گرفت که البته زحمت اصلی جمع‌آوری بر دوش خانم میزانی از شاعران ثابت‌قدم این جریان بود. خردی جمعی برگرفته‌یی از شعر معاصر ایران را ارائه داد. بی‌هیاهوی نامهای روزآمد و در واقع ملاک آثار ماندگار بود و نه اسامی مشهور. و می‌بینید که هیچکدام از روی دست استاد ننوشته‌اند و حضور رویایی و آتشی هم حضور بالنده‌ی شعرشان بود که پیوسته در کنار شعر نوین ایران بوده‌اند و هرگز سهراب کُشان براه نیانداخته‌اند و هرگز به حاشیه‌ها نگریخته‌اند. و اصلاً شرکت تعاونی نبود که هر کسی منباب این عمل سهم خودش را طلب کند و منهای خانم میزانی اغلب دوستان محوری این مجموعه‌ها شهرستانی هستند و دریدرتر از آنند که به دنبال مرجعیت و مرشد بازی باشند. پس می‌بینید که قصدی آنچنان در کار نبوده است و آقای براهنی بیهوده در پس و پله این جریان به دنبال دست مدعی می‌گردد.

آقای براهنی در زمینه‌ی اغلب شعرهای دوستان با جملات و ترکیباتی از قبیل: «ایکاش شعرش صدادارتر بود»، «صدادار بودن کلمات»، «کلماتی حذف نشده‌اند تا سکوتی حضور داشته باشد»، «شعرش ارجاعات درونی ندارد»، «شعرش میخواهد فریاد صداداری بزند و شاعر مانع می‌شود» ابزارهای صوتی، حنجره، تارهای صوتی و غیره باتوجه به نظریات زبانشناسانه نه سبک ساختارگرایی کسانی چون موکارفسکی و تینیانوف به ابراز نظر پرداخته‌اید که در این جا شکی نیست که این مکاتب زیباست اما آقای براهنی فقط و فقط از دید نظام آواها به این شعرها نگریسته است.

مکتب ساختارگرایی تحلیلی از مکاتب گسترده و بالنده نقد نوین جهانی است و از سوسور و شارل بالی گرفته تا ماروز و کرسو و ریفاتر و شکلووفسکی و همچنین از موکارفسکی تا تینیانوف را دربر می‌گیرد. البته اعتنا به زبان فردیناند دو سوسور باعث رونق علم زبانشناسی در زمینه‌ی سبکها و نقد ادبی شد و همانطور به ترتیب ساختگرایی و ساختارگرایی و ساختارگرایی تحلیلی بوجود آمد اما همهٔ اینان زبان را به عنوان بستر یک اثر و یا فرم هنری مورد بررسی قرار می‌دهند تا ابعاد معنایی آنرا کشف کنند.

ریفاتر می‌گوید: معیار خود متن است و هرچه با این بافت ناهمخوان است پدیده‌یی سبکی است.

نقد «گربه‌های» بودلر توسط رومان یا کوبسون و لوی استروس مثال خوبی است تا ساختارگرایی تحلیلی را بیشتر بشناسیم. همان جنبه‌های بالقوه زبان را که باعث شناخت پیام «گربه‌ها» می‌شود بر بستری از گفتار فردی بودلر که خاصیت بالفعل زبان او را در شکل ترسیم می‌کند.

چرا آقای براهنی در نقد شعر دوستان این دو مجموعه تمام جنبه‌های شعری آنان را مورد تجزیه و تحلیل قرار نداد و فقط مطابق با آخرین دستاوردهایش جنبه‌های صوتی آنرا برجسته کرده است. به قول آقای رویایی وقتی منتقدین دانشگاهی ما شکل انعطاف‌پذیر فرم را با قالب یکی می‌گیرند و منتقدین روزنامه‌یی ما توصیف متن میکنند از آقای براهنی انتظار بیشتری می‌رفت. لااقل سه الی چهار شعر این دو دفتر را نقد می‌کرد نقدی که الگو باشد و دربرگیرندهٔ خصوصیات غالب بر دفترها و نه آنکه حتماً اسمی خاص را ملاک قرار دهد. کار جمعی بود.

ا.ح. آریان‌پور

محور وظایف خود

در پاسخ آنچه جناب آقای محمد محمدعلی، نویسندهٔ گرامی دربارهٔ لزوم اجتماعی کانون یا انجمن یا شورایی مرکب از داستان‌نویسان و نمایش‌پردازان و شاعران و احیاناً سایر اهل قلم منتشر فرموده‌اند، با نوشتن این مختصر، زحمت‌افزا می‌شوم.

به نظر من و یارانم که همواره همپیوندی مردم را برای بهبود جامعه ضرور دانسته‌ایم، برپا شدن چنین سازمانی می‌تواند مفید واقع شود، مشروط بر آن‌که اولاً به روی همهٔ قلم‌پیشگان داوطلب، صرف‌نظر از پایگاه فکری و طبقه‌ای ایشان، گشوده باشد؛ ثانیاً دفاع از حقوق فردی و جمعی انسان‌ها مخصوصاً انسان‌های جهان سوم را محور وظایف خود قرار دهد؛ ثالثاً در تهذیب و تعالی شخصیت‌های اعضای خود که الزاماً باید سرمشق جامعه باشند، بکوشد؛ رابعاً اعضا را برانگیزد که با خلق آثار مردم‌پرور قهرمان آفرین زندگی‌ساز از افتخار خدمت به اکثریت زحمتکش مستضعف برخوردار شوند.

توفیق روزافزون اهل قلم را در خدمت به جامعه خواستارم.

۸ آبان ۱۳۷۲

محمود معتقدی

ما و مقولهٔ فرهنگ

در جهان امروز، پرداختن و ارج نهادن به مقولهٔ فرهنگ و نهادی کردن مظاهر آن، یک اصل انسانی - تمدنی است. چرا که حضور در عرصه‌های فرهنگ جهانی، نیازمند شناخت فرهنگ خانگی است و برای رسیدن به چنین شناختی، لازم است چالشهای فرهنگ خودی از زاویه‌های مختلف مورد توجه و تبادل نظر قرار گیرد، تا بتوان با سخنی مشترک، در آستانهٔ فرهنگ جهانی ایستاد و سرفرازانه از مفاخر جاودانهٔ آیینها و باورهای مردم سرزمین خود سخن راند. امروزه نمی‌توان بیرون از این دایرهٔ عظیم به حرف خود بسنده کرد و به افکار خرد و خردمندی نشست. زیرا که جهان اطلاعات و رسانه‌ها، روابط را به شدت دگرگون کرده است و هیچ فرهنگی بی‌نیاز از بده و بستان یافته‌هایش نیست. لذا برای رسیدن به چنین جایگاهی نخست باید بدانیم چه چیزی در انبان «تولید فرهنگی» داریم و تا کجا با دنیای فرهنگها فصل مشترک خواهیم داشت و تا به کجا خود هستیم و هویت خودمانی داریم.

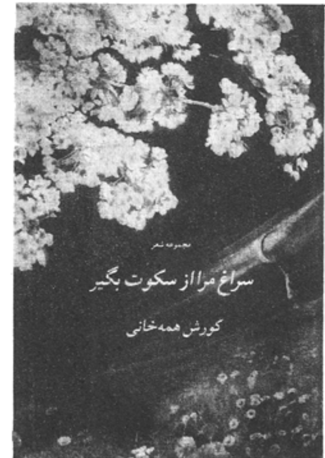
پاسخ به فراخوانِ دوست نویسنده - محمد محمدعلی - بار دیگر ضرورت اندیشه کردن در خصوص ایجاد تشکیلاتی صنفی - فرهنگی را به ما یادآور می‌گردد و چه بسا بررسی ابعاد گوناگون آن از زوایای مختلف خود می‌تواند محل حرف و سخن همهٔ نحله‌های فکری و عقیدتی باشد.

باری، همهٔ عاشقان فرهنگ این سرزمین که به نوعی در تولید و اشاعهٔ دستاوردهای ادبی و هنری خود فعالیت دارند، می‌توانند در این حرکت جمعی مشارکت داشته باشند و از سر حوصله و پختگی لازم و براساس ضرورتها و به دور از تنشها و عصبیتها، به بحث و گفتگویی سازنده بپردازند و از برآیند بحثها به یک جمع‌بندی نهایی برسند تا برای رسیدن به یک «کانون» منسجم، اندیشه‌های یگانه فراهم آید و آیندگان نیز به حقانیت و آزادگی «اهالی امروز» گواهی دهند. گفتنی است که برای رسیدن به یک منشور همه شمول و ایجاد محورهای اصلی و فرعی باید به تعریف تازه‌ای از شاخصه‌های فرهنگی و دفاع از آزادی چاپ و نشر پرداخت و با احترام به روح قانون و وجدان عمومی به تعیین اولویتها همت گماشت و چراغ تازه‌ای برافروخت. اکنون و در این برهه از تاریخ، با توجه به تحولات جهانی از یکسو، و روند ارزش‌گزاری تازه بر بنیاد حرکتهای فرهنگی امروز جامعه از سوی دیگر، جا دارد همهٔ دست‌اندرکاران مسایل فرهنگی کشور به این امر مهم توجه لازم را ملحوظ دارند و در گسترش امکانات فرهنگی (خصوصاً حوزه چاپ و نشر و حقوق مؤلفان) و همچنین تشویق روحیهٔ سالم‌سازی فرهنگی به منظور ارتباط ما با خانواده فرهنگ جهانی و آشنایی جهان با فرهنگ اصیل و غنی ایرانی - اسلامی این سرزمین آشنا سازند.

تحقق این امر در گرو جدی گرفتن و اعتبار بخشیدن همهٔ «اهل قلم» به امر تقویت دمکراسی و تحمّل اندیشه‌ها و وفاداری به اصل گفت و شنود و احترام به صاحبان آرا و فرهنگهای مختلف است. جا دارد همهٔ نخبگان فرهنگی به ضرورت بحث در خصوص چگونگی ایجاد چنین فضایی پاسخ مثبت بدهند و با مشارکت خود در این امر حیاتی به فراهم آوردن مقدمات و تحقق نهادی به نام «کانون نویسندگان ایران» همت گمارند.

شکی نیست که با تشکیل چنین نهادی نه‌تنها می‌توان از میراث فرهنگی - هنری کشور در برابر تهاجمات قدرتهای بیگانه به درستی پاسداری کرد، بلکه از این رهگذر می‌توان به کانونها و نشستهای فرهنگ جهانی و خصوصاً جهان سوم راه یافت و همه ساله در گردهمآییهای بین‌المللی اهل قلم نیز شرکت نمود و از این راه به نهادی فرهنگی - حقوقی در سطح جهان تبدیل شد. بنابراین، رعایت دمکراسی و اعتبار بخشیدن به سرشت و سرنوشت آفریده‌های فرهنگی بشر می‌تواند یکی از آرمانهای بزرگ کشورهای جهان سوم در برابر کلیّت جهان امروز باشد. برای حضور و همدلی در مجامع علمی و ادبی جهان، توجه به نهادی کردن چنین تشکیلاتی می‌تواند جهان را متوجه ارزشهای فرهنگی و لیاقت اندیشگی ما کند. وقت آن است که رهبران فرهنگی جامعه درکنار هم به بازنگری تازه‌ای برسند. جامعهٔ اهل کتاب و فرهنگ به این رویکرد خواهد نگریست، همین.

حافظ موسوی



سراغ مرا از سکوت بگیر

کورش همه‌خانی
ناشر: مولف/ ۱۳۷۲
۶۴ صفحه/ ۶۰۰ ریال

این کتاب نخستین دفتر شعر کورش همه‌خانی است. حجم کم این مجموعه در برگیرندهٔ پنجاه قطعه شعر کوتاه است و یکدستی فضا و زبان شعرها، نشان می‌دهد که شاعر در گزینش و چاپ نخستین دفتر شعر خویش دقت و وسواس لازم را به کار برده است. زبان همه‌خانی در این مجموعه زبانی است نرم و روان، در حد فاصل بین زبان ساده‌ی محاوره‌ای و زبان ادبی. در شانزدهمین شعر این مجموعه می‌خوانیم: خشم خاموش دریا/ چنان من/ هزار ترانه از بر کرده است.
در شعر چهل و پنج که از لحاظ فرم یکی از شعرهای موفق این مجموعه است می‌خوانیم: بر پیراهنت دست می‌کشم/ نبض تو می‌زند/ پس کجایی/ که نمی‌بینمت؟/ یادم می‌آید/ من شعر می‌سرودم/ که تو رفتی/ و همین بهانه‌ات بود/ روزی خواهی آمد/ بی‌بهانه شعر مرا خواهی خواند/ و بر پیراهنم دست خواهی کشید/ نبض من خواهد زد/ اما مرا نخواهی دید. شعر شصت و سه شِکوه‌ای است از چشمهای سنگی دوستان: سنگِ اشعار مرا/ همین دوستان به سینه می‌زدند. و با طنزی تلخ و گزنده همراه است.

مقدمه‌ای بر تصوف

دکتر ذبیح‌الله صفا
گهر نشر/ چاپ اوّل ۱۳۷۱
۷۲ صفحه/ قیمت ؟

تأثیر تصوف و عرفان بر فرهنگ و ادبیات ایران چنان عمیق و ریشه‌دار است که شناخت درست فرهنگ و ادبیات ایرانِ پس از اسلام بدون شناخت تصوف و عرفان امری دشوار و حتا غیرممکن است. «مقدمه‌ای بر تصوف» شرح مختصری است بر تاریخ تصوف از آغاز تا دورهٔ صفویه.
دکتر ذبیح‌الله صفا که سالهای درازی را به تدریس و تحقیق در ادبیات فارسی، به ویژه تاریخ ادبیات ایران پرداخته است، در این کتاب، نحوهٔ شکل‌گیری تصوف در فرهنگ و تمدن اسلامی، اصول عقاید فرقه‌های مختلف تصوف، زندگی و آثار مشایخ صوفیه و تأثیر آن بر سیر اندیشه‌های فلسفی و دینی در ایران را، به اجمال مورد مطالعه و بررسی قرار داده است.



اندوه زن بودن

خاطره حجازی

انتشارات روشنگران / چاپ دوّم ۱۳۷۱
۸۳ صفحه / ۵۰۰ ریال

اندوه زن بودن دومین دفتر شعر خاطره حجازی، شاعر پرکار معاصر است.

موقعیت تحقیر شده اجتماعی زنان، جنگ، وطن و عشق، مضمون اصلی شعرهای این مجموعه است.
حجازی در این مجموعه شاعری است اجتماعی، با زبانی ساده و روایی. زبانی که انتقال سریعتر مفاهیم و ارتباط با بخش وسیع‌تری از خوانندگان را مدنظر دارد: لیک ما زن بودیم/ و زنان آن مردان بودیم/ پس با امید به بازگشتشان/ تنها دست و متکی به اندیشهٔ خودی/ خوکها را از کشتزارها راندیم/ قبل از کارِ خانه به کارخانه‌ها رفتیم/ شب‌ها کتاب عشق و آزادی خواندیم [ص ۴۴]
در شعر «خلیج من» از این مجموعه می‌خوانیم:
برمی‌خیزم/ وانگشتم را روی نقشه می‌گذارم/ و تنگه را می‌بندم/ و با دستان کرخ، بر پهنهٔ وطنم/ آسوده می‌خوابم [ص ۶۱]

مکاشفهٔ حوّا

خاطره حجازی
انتشارات روشنگران/
چاپ اول ۱۳۷۱
۵۵ صفحه / ۸۰۰ ریال

مکاشفهٔ حوّا چهارمین دفتر از سروده‌های خاطره حجازی شامل ۳۱ قطعه شعر است و بین سالهای ۶۸ تا ۷۱ سروده شده است.
در نخستین شعر این دفتر، شاعر، رسالت خویش را به تبلیغ شادمانی و عشق اعلام می‌کند و می‌خواهد از ته درّه‌های عمیق اخم، از شادی سخن بگوید. در سرزمین اندوه و زاری و سده‌های غمبارگی، برای مخاطبینش گونه‌هایی خشک آرزو می‌کند و می‌گوید: من از اصالت گریه بیزارم/ و نمی‌دانم کودکم را به کجا ببرم/ تا از اندوه قصه‌ها/ در امان باشد؟ [ص ۱۱]
خاطره حجازی در این مجموعه نیز اجتماع، جنگ، وطن و عشق را می‌سراید. امّا این بار، در این دفتر، گرایش به تغزل پررنگ‌تر است. و همین گرایش تأثیر کمابیش محسوسی را بر زبان شاعر برجای نهاده است: تابت نمی‌آورم/ ظرفِ اقیانوسم کن!/ انگشتانه‌ام را می‌شکنی آخر./ [ص ۳۵]



از عشق چراغی بیفروز

احمد فریدمند
ناشر: مؤلف/ ۱۳۷۲
۱۵۹ صفحه/ ۱۵۰۰ ریال

از عشق چراغی بیفروز، دومین مجموعه شعر احمد فریدمند، شاعر معاصر بوشهری است.
شعر فریدمند مثل شعر منوچهر آتشی و علی‌بابا چاهی، حال و هوای دشتستان، بوشهر، دریا و نخلستانها را دارد: در کوچه‌های درهم تنیدهٔ بوشهر/ غریبی می‌کنم/ دل امّا زیر هر پنجره پا سست می‌کند و/ در ساز جوانی خویش می‌دمد.
همچنین آمیزه‌ای است از عشق و حماسه: ببینید! آنان که در جنگها نه شهید شده‌اند و نه بازگشته‌اند/ کنار رودی ناشناس خم می‌شوند و/ چهرهٔ باستانی خود را/ باز می‌جویند.
زبان احمد فریدمند با بیست سال تجربه شعری، زبانی است جاافتاده و محکم که هم از وزن سود می‌برد و هم از ترکیب وزن و بی‌وزنی - زبانی که واژه‌ها و عناصر بومی، به آن تشخص می‌بخشد.
عنوان کتاب برگرفته از یکی از شعرهای این مجموعه است:
چه نزدیک و چه دور/ به زخمه دستی برآر و/ از عشق/ چراغی بیفروز!

خودآموز روشن‌بینی

تادیوس گولاس
گیتی خوشدل
سازمان انتشاراتی و فرهنگی ابتکار / چاپ اول ۱۳۷۰

۷۸ صفحه / ۶۵۰ ریال

این کتاب مجموعه‌ای است از نظریات و تجارب نویسنده دربارهٔ روشن‌بینی که خود در تعریف آن می‌گوید: روشن‌بینی یعنی هر تجربه‌یی که آگاهی ما را به ماورای مرزهای کنونیش فرا برد. می‌توان گفت روشن‌بینی یعنی این دریافت که مرزی وجود ندارد. یا این شناخت که کل کاینات زنده است. به عقیدهٔ نویسنده فرایند روشن‌بینی سبب می‌شود که ادراک ما از سایر موجودات گسترش یابد، به گونه‌ای که بتوانیم همه چیز را به سیمای ارتباطی متقابل و زنده تجربه کنیم.

نویسنده همچنین معتقد است که برای روشن‌بین شدن لازم نیست هیچ کاری بکنید و همهٔ تجربه‌های ممکن پیشاپیش در شماست. تنها کافی است این حقیقت را درک کنید که ما موجوداتی برابریم و این کاینات گستره‌ای از روابط است که ما را به هم می‌پیوندد. کاینات هستی واحدی است.



گنه‌گنه‌های زرد

یارعلی پورمقدم
نشر نی / چاپ اوّل ۱۳۶۹
۱۹۵ صفحه / ۹۰۰ ریال

این کتاب مجموعه‌ای است از یک فیلمنامه، دو نمایشنامه، و سه داستان کوتاه از یارعلی پورمقدم، نویسنده معاصر که پیش از این چهار کتاب (نمایشنامه) دیگر با نامهای، آه اسفندیار مغموم، آینه مینا آینه، ای داغم سی رویین تن و تیغ زنگار، از او منتشر شده است. یارعلی پورمقدم به اعتبار کارنامهٔ قلمی خود یکی از نمایشنامه‌نویسهای فعال کشور ماست که آثارش باتوجه به اینکه کمبود متنهای نمایشی جدی یکی از مشکلات اصلی تئاتر کشور ماست، دلگرم کننده و نویدبخش است. پورمقدم در نمایشنامه «مخمل» روابط درونی خانوادهٔ یک تیمسار بازنشسته را دستمایهٔ کار خود قرار داده و با درگیر کردنِ شخصیتهای خود در موقعیتی ویژه به کنکاش در دنیای درون و روابط پوشالیِ میان آنها می‌پردازد.

گزینه مثنوی مولوی (۱)

دکتر توفیق هـ. سبحانی
قطره / ۱۳۷۲
۱۶۴ صفحه / ۱۸۰۰ ریال

گزینه مثنوی مولوی دوازدهمین کتاب از مجموعهٔ گنج ادب فارسی (گزینه‌های ادب فارسی) است.

متن گزینه از دفترهای یک و دو و سه مثنوی به تصحیح نیکلسون است. بعضی ابیات حذف شده‌اند و برای شرح اشعار به بیش از بیست منبع استناد شده است.

کتاب مشتمل بر مقدمه و دوازده بخش است. مقدمه به زندگینامهٔ مولانا اختصاص دارد. در ابتدای هر بخش ابیاتی آورده شده و سپس واژه‌ها و تعبیرات وابیات دشوار توضیح داده شده‌اند.

دکتر سیروس شمیسا ویرایش کتاب را برعهده داشته است.

اختلاف تجاری ایران و هلند

دکتر ویلم فلور
نشر توس / ۱۳۷۱
۲۳۴ صفحه / ۲۱۰۰ ریال

اختلاف تجاری ایران و هلند هفتمین جلد از سری جستارهایی از تاریخ اجتماعی ایران است.

اختلاف دیرپای تجارتی شرکت بازرگانی هند خاوری هلند با حکومت ایران پس از دوران شاه‌عباس یکم تا بازپسین پادشاه این خاندان موضوع کتاب حاضر است. در فحوای این گزارش مستند به بسیاری از رویدادهای تاریخی - اجتماعی این دوران که دوران انحطاط مبانی اقتصادی واجتماعی ایران و سپس انحطاط ناگزیر سیاسی آن یا دوران انجامین این خاندان پس از شکفتگی و آبادانی کشور در زمان شاه‌عباس یکم اس ت، اشاره می‌شود.

قرآن و روانشناسی

دکتر محمد عثمان نجاتی
عباس عرب
انتشارات آستان قدس / ۱۳۷۲
۳۸۰ صفحه / ۲۰۰۰ ریال

نویسنده در مقدمه شرح می‌دهد چگونه چهل سال قبل که رساله فوق‌لیسانس خود را درباره ادراک حسی از دیدگاه ابن‌سینا آماده می‌کرد، توجهش به موضوع قرآن و روانشناسی معطوف شد. [illegible] طی چهار دهه او سخنرانیهای متعددی در این زمینه داشته تا سرانجام در آغاز قرن پانزدهم هجری طی فرصت مطالعاتی که دانشگاه کویت در اختیار وی قرار می‌دهد، کتاب حاضر را می‌نگارد.

کتاب مشتمل بر ده بخش است.

مبانی نظریه گروهها

برای فیزیکدانها
ا. و. جوشی
دکتر محسن سربیشه‌ای
نشر آستان قدس / ۱۳۷۲
۴۳۶ صفحه / ۳۹۰۰ ریال

نویسنده در پیش‌گفتار متذکر می‌شود درحال حاضر کتاب جامعی در سطح مقدماتی برای فیزیکدانها وجود ندارد و کوشیده اغلب مطالب لازم دانشجویان دورهٔ نظریه گروه‌ها در مقطع فوق لیسانس را گردآوری کند. از جمله این مطالب فضاهای بُرداری، فضاهای هیلبرت، عملگرها، ضرب مستقیم ماتریس‌ها، گروه‌های توپولوژیکی، همبندی و فشردگی است که دانشجوی رشتهٔ فیزیک مجبور است برای تسلط یافتن بر آنها به دپارتمان ریاضی مراجعه کند.

قواعد فهرست نویسی

انگلوامریکن انجمن
کتابداران امریکا و...
رحمت‌الله فتاحی
انتشارات آستان قدس / ۱۳۷۱
۱۰۳۶ صفحه / ۷۰۰۰ ریال

قواعد فهرست نویسی انگلوامریکن برای استفاده در تهیه فهرست‌ها و دیگر سیاهه‌های مورد نیاز همه کتابخانه‌ها، بی‌توجه به اندازه آنها طرح‌ریزی شده است.

این قواعد فهرست توصیفی و شناسه تمامی مواد کتابخانه‌ای را که به طور معمول در زمان حاضر گردآوری می‌شود، در برگرفته است و ساختار یک پارچه متن موجب تسهیل استفاده از قواعد کلی به منزلهٔ مبنایی برای فهرست نویسی انواع مواد کتابخانه‌ای غیرمعمول که هنوز ناشناخته است، خواهد شد.

مندرجات کتاب شامل قواعد کلی، ناحیه عنوان و شرح [تکرار نام] پدیدآور، ناحیه جزییات ویژه (با نوع انتشار) مواد، ناحیه نشر، توزیع و جز آن، ناحیه توصیف مادی، ناحیه فروست‌ها، ناحیه شماره استاندارد و شرایط دسترس‌پذیری و آثار ساخته شده از چندین نوع مواد است.

هفتاد سخن (جلد سوم و چهارم)

پرویز ناتل خانلری
نشر توس / ۱۳۶۹ و ۱۳۷۰
۸۴۹ صفحه / ۷۰۰۰ ریال

جلد سوم هفتاد سخن به چهار بخش تقسیم می‌شود. بخش نخست به نکته‌هایی از ادبیات قدیم و بخش دوم به نثر فارسی معاصر اختصاص دارد. بخش سوم خاطرات ادبی نویسنده از صادق هدایت است. عنوان بخش چهارم «تفنن» است و عنوان‌های فرعی آن «سفر هشتم سندباد»، «سرگذشت ماه»، «چگونه زمین هاراگیری کرد» و «قصه اسب شاه».

در بخش اول جلد چهارم به شیوه‌های نو در ادبیات جهان پرداخته شده و عنوان‌هایی چون فوتوریسم، دادائیسم، سوررئالیسم و... به‌چشم می‌خورد. در بخش دوم به بعضی از بزرگان همچون مالرو، آپولینر، میرابو، سن ژون پرس، فورستر و... پرداخته شده. بخش سوم قطعه‌های بلند و گوناگونی از ادبیات سراسر جهان و آخرین بخش خاطرات نویسنده است.

آلرژی و ایمونولوژی بالینی

دکتر رضا فرید حسینی
نشر آستان قدس / ۱۳۶۹
۵۹۶ صفحه / ۲۴۰۰ ریال

مؤلف در مقدمه متذکر می‌شود: «از زمان پیدایش و تکامل علم ایمونولوژی نوین دیری نمی‌گذرد؛ در حالی که این علم توانسته است آغازگر دگرگونی‌هایی در پزشکی باشد. آلرژی و ایمونولوژی در سال‌های اخیر با چنان وسعت و دامنه‌ای پیشرفت کرده است {به‌طوری} که تبیین کنندهٔ بسیاری از رشته‌های پزشکی شده است.

بعضی از عنوان‌های فصل‌های کتاب عبارتند از: بیماری‌های نقص ایمنی، رینیت و آسم، ایمونوتراپی، آلرژی غذایی، واکنش‌های آلرژیک نسبت به داروها و عوامل بیولوژیک، کهیر، آلرژی و حاملگی، آسم و حاملگی، ویروس هپاتیت.

روش ذن

اویگن هریگل
ع. پاشایی
ابتکار / بهار ۱۳۶۹
۱۰۷ صفحه / ۶۰۰ ریال

روزی نویسنده به هنگام زلزله‌ای شدید از ناپریشانی همکار بودایی‌اش متحیر می‌شود. درمی‌یابد او به حالتی از تمرکز عمیق فرورفته و بدین ترتیب حمله ناپذیر شده است. با این تجربه چشمگیر امید راه پیدا کردن به ذن به آغاز آن بدل می‌شود. هریگل باخبر می‌شود رهیابی به ژرفای ذن کاری نه چندان ساده است. چراکه ذن نه نظریه خاص دارد ونه اصول جزمی خاص. او را راهنمایی می‌کنند به یکی از هنرهایی روآوَرَد که سخت زیر نفوذ ذن است تا از راهی کوتاه و کندآهنگ با آن تماس پیدا کند. هریگل کمانگیری را برمی‌گزیند و با تجربهٔ عینی که بدست می‌آورد، کتاب حاضر را می‌نگارد.



آنتولوژی ادبیات امریکای نورتون

برادلی، بیتی، لانگ، پرکینز
تلخیص: عباس زاهدی
کتابکده / چاپ اول ۱۳۷۲
۶۵۵ صفحه / ۵۰۰۰ ریال

آنتولوژی ادبیات امریکای نورتون یکی از کتابهای مرجعی است که وجودش در بازار کتاب بسیار ضروری بود. بالاخص که با تأسیس واحد درسی تاریخ ادبیات امریکا در رشته زبان و ادبیات انگلیسی جای خالی متن آموزشی آن کاملاً به چشم می‌خورد. اخیراً این آنتولوژی با تلخیص عباس زاهدی به چاپ رسید.

دو جلد آنتولوژی نورتون زندگی نامه و برگزیده آثارادبای امریکایی را از آغاز ادبیات آن (قرن شانزدهم) تا امروز در برمی‌گیرد. برخی از اسامی که در آن به چشم می‌خورند عبارتند از:
واشنگتن ایروینگ، ناتانابیل هاثورن، ادگار آلن پو، هرمان ملویل، والت ویتمن، امیلی دیکنسون، مارک تواین،هنری جیمز، استیون کرین، تئودور درایزر، رابرت فراست، شروود اندرسن، ایی. ایی. کمینز، ازرا پاوند، تی. اس. الیوت، آرچی بالد، مک لیش، کاترین آن پورتر، اف. اسکات فیتزجرالد، ویلیام فاکنر، ارنست همینگوی، والاس استیونس، جان دوس پاسوس، لینگستون هیوز، تنسی ویلیامز، ولادیمیر ناباکوف، سال بلو، فلانری اوکانر، هنری میلر، آلن گینسبورگ، سیلو پایلت، جان آپدایک، و...

تاریخ آیین بودا (جلد اول هینه یانه)

ع. پاشایی
نشر ابتکار / چاپ اول ۱۳۶۹
۳۵۸ صفحه / ۳۰۰۰ ریال

گزارش تاریخی تحول اندیشه بودایی در زمینه تعلیمات فلسفی مکاتب آن موضوع مجموعه تاریخ آیین بودا است. کتاب حاضر جلد نخست این مجموعه است.
در بخش اول کتاب ازچند وچون خاستگاههای آیین بودا سخن می‌رود. شرحی کوتاه بر تمدن دره سند آورده می‌شود، سپس گسترش جغرافیایی آیین در هند و بیرون آن مطرح می‌شود. سه فصل پایانی این بخش به تحول تاریخی مکاتب بودایی اختصاص دارد.
بخش دوم شرح فلسفه هینه یانه است . درپایان کتاب دو افزوده هست که یکی گزارش کوتاه مکتبهای هینه یانه و دیگری بخشی از یک متن کهن بودایی است.
کتاب با چند نقشه و نمودار و نیز تصاویری از هند کهن همراه است که می‌تواند به درک این جهان نگری یاری کند.





حریم

نویسنده: ویلیام فاکنر
مترجم: فرهاد غبرایی
نیلوفر / چاپ دوم ۱۳۷۲
۳۲۱ صفحه / ۲۷۰۰ ریال

فاکنر، آخرین نویسنده، از نسل پویای سالهای ۱۹۱۰ تا ۱۹۵۰ آمریکاست، که به شهرت رسید. عده‌ای، دیرشناخته شدن فاکنر را در سبک پیچیدهٔ وی می‌دانند، اما حریم از زمره کارهای اوست که از فرم محسوس شیوهٔ رمان، با کاربردی استادانه از تکنیک تعلیق، پیروی می‌کند.
تم و زمینهٔ اصلی کار، به روال همیشگی فاکنر، زوال و یأس آمیخته به فساد اهالی جنوب آمریکاست. مکان در همان محیط خیالی یوکناپاتوفا و دو شهر ممفیس و جفرسون می‌گذرد که این اسامی برای خوانندگان کارهای فاکنر، آشنا هستند.
طرح اساسی داستان بر پایهٔ حوادث مستقلی می‌گذرد که رفته رفته در انتهای داستان به همدیگر پیوند می‌خورند. ذهنیت آشفتهٔ نویسنده، پرداخت بیشتر در ایجاد فضاهای مرسوم روایی را گرفته است اما انسجام و یکدستی اثر، برای علاقه مندان جذاب خواهد بود.
ترجمهٔ این کتاب از تلاشهای مؤثر فرهاد غبرایی است تا به خاطر بیاوریم که فاکنر نویسنده‌ای است که همیشه از او چیزها آموخته‌ایم.

فرهنگ مردم سروستان

صادق همایونی
به نشر / چاپ دوم ۱۳۷۱
۶۳۸ صفحه / ۳۴۵۰ ریال

نخستین چاپ **فرهنگ مردم سروستان** به حدود بیست سال پیش برمی‌گردد. مؤلف در آغاز کتاب توضیح می‌دهد با این که گذشت دو دهه موجب تغییرات بسیاری در آداب و رسوم مردم سروستان شده، اما در چاپ جدید تغییر چندانی در متن نوشته‌ها نداده است.
انجوی شیرازی در مقدمه‌ای که بر کتاب نوشته، ضمن صحه گذاشتن بر تلاش‌های ناصر همایونی و ارزش این مجموعه، تاریخچه‌ای از فعالیت‌های مشابه عرضه می‌کند و به خصوص بر کوشش صادق هدایت در این زمینه تأکید می‌ورزد.
در سه بخش اصلی **فرهنگ مردم سروستان** زندگی مادی، معنوی و اجتماعی مردم آن ناحیه تشریح شده است. تذکره راویانی که به مؤلف یاری رسانده‌اند، واژه‌نامه، فهرست اعلام و نظریات مندرج در مطبوعات دربارهٔ چاپ اول کتاب در انتهای فرهنگ مردم سروستان آورده شده است.

ساموئل خاچیکیان (یک گفت و گو)

غلام حیدری
نگاه / چاپ اول ۱۳۷۱
۲۹۴ صفحه / ۲۸۰۰ ریال

گفتگو کننده در یادداشت ابتدای کتاب می‌نویسد:
«در میان آثار نوشتاری مربوط به سینمای ایران این نخستین باری است که کتابی سراسر گفتگو با یک فیلمساز ایرانی منتشر می‌شود.»
این کتاب حاصل چهل ساعت گفت و گو با ساموئل خاچیکیان فعال ترین سازندهٔ فیلم فارسی است که از سایه روشن های زندگی هنری خویش پرده برمی‌دارد و حاصل چهل سال فعالیتش را درعرصهٔ سینما بازگو می‌کند.
کتاب نه تنها به منزلهٔ یک تاریخ نگارسینمایی عمل می‌کند، بلکه حاوی مطالب فنی و تکنیکی است که برای علاقه مندان خالی از لطف نخواهد بود.
شناسنامهٔ فیلمهای خاچیکیان که شامل معرفی فیلمها و خلاصه داستان آنهاست، بخش دوم کتاب را تشکیل می‌دهد.
علی میانکلی

کتابشناسی توصیفی لغت‌نامه‌های تخصصی (انگلیسی - فارسی فارسی - انگلیسی)

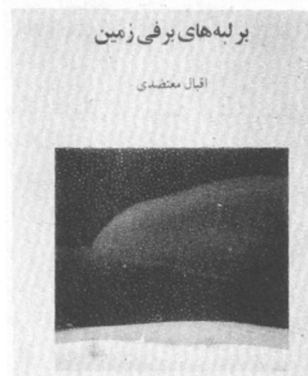
مؤلف: زاهد بیگدلی

ویراستار: محمد محمدعلی

مرکز اطلاعات و مدارک علمی ایران / چاپ اول ۱۳۷۲

۱۵۳ صفحه / ۱۵۰۰ ریال

این اثرکه در نوع خود اولین نمونه در زبان فارسی است، از دو جنبهٔ لغوی و فیزیکی - به بررسی توصیفی ۱۸۴ لغت‌نامهٔ تخصصی می‌پردازد. توضیح کامل و مبسوط هر یک از جنبه‌ها و نیز نحوهٔ بررسیهای به عمل آمده همراه با جداول روشنگر، توسط مؤلف در مقدمه مطرح شده است. تدوین کننده واژه‌نامهٔ موضوعی با دو مشکل اساسی روبروست. کدام واژه را در واژه‌نامه خود بگنجاند و چه معادل یا برگردانی برای هر واژه برگزیند. مشکل اول به انبوهی از واژه‌ها و اصطلاحاتی مربوط است که مرتباً ابداع می‌شوند. مشکل دوم کثرت معانی و کثرت برگردانهایی است که برای هر واژه یا اصطلاح پیشنهاد شده است. در مقدمه این کتاب ذکر شده فرهنگستان ایران (مصوب ۱۳۱۴) با نظرات متفاوت و بعضاً مخالفی پیرامون شیوهٔ کار و چگونگی انتخاب یا ساخت واژه‌های فارسی در مقابل واژه‌ها و اصطلاحات بیگانه روبرو بود. محمدعلی فروغی که سرپرستی فرهنگستان را به عهده داشت هدف فرهنگستان را «پیراستن زبان از الفاظ نامناسب خارجی» تعیین نمود و سعی کرد از افراط و تفریط جلوگیری کند. فعالیت فرهنگستان در سال ۱۳۲۰ عملاً متوقف شد. در سال ۱۳۴۹ «فرهنگستان زبان ایران» به وجود آمد و نشریات شماره ۱ و ۳ و ۵ به ترتیب با عناوین: بخشی از واژه‌های آموزشی وصنعت گاز، بخشی از واژه‌های علوم اجتماعی و بخشی از واژه‌های رایانه‌ای (کامپیوتری). که برخی از واژه‌های منتخب فرهنگستان زبان ایران مورد توجه قرار گرفت. فعالیت این فرهنگستان نیز قبل از دههٔ شصت متوقف شد و فرهنگستان زبان و ادب فارسی در سال ۱۳۶۸ تأسیس گردید.



بر لبه های برفی زمین

اقبال معتضدی
دارینوش / ۱۳۷۲
۷۹ صفحه / ۱۱۰۰ ریال

بر لبه های برفی زمین دومین مجموعهٔ شعر اقبال معتضدی، شاعر نوپرداز معاصر است. معتضدی که در شعر کلاسیک نیز دستی دارد و دفتری از سروده‌های کلاسیک خود را برای چاپ آماده کرده، در این مجموعه دارای زبانی است فارغ از اوزان عروضی که بیشتر به حوزه های موسیقایی واژگان نظر دارد. زبانی که اغلب اجازه ی ورود واژه های معمولی و غیر ادبی را به شاعر نمی‌دهد و با استفاده از عناصر زبانی و واژه های تثبیت شده، خلق فضاهای شاعرانه وپرطنین را هدف می‌گیرد:

شفاعت سپهر نیلگون / گواهی علفزار بارور از تخم باورها / شراره آذرخش / و خراشی سپید فام / بر دیواره غار تیره حافظه / خزیدن روشنای شهود / بر هزارتوی خزه بسته ذهن / شرح تاریکی، خود / شعله می‌زند بر جان / صبوری سمج خرد / قارقار کلاغ فاش، بر آشیانه بهت / سقوط پیوسته در کابوس. ..)

برزخ - ص ۶۸ و ۶۹

نخستین مجموعه شعر اقبال معتضدی با نام **سایه ها و سنگها** در سال ۱۳۷۱ چاپ و منتشر شده بود.

حافظ موسوی

یک گل سرخ برای امیلی

نجف دریابندری
نیلوفر / چاپ سوم ۱۳۷۲
۲۴۵ صفحه / ۲۲۰۰ ریال

سه داستان اول مجموعهٔ ***یک گل سرخ برای امیلی*** در پیش از سال ۱۳۳۲ و سه داستان دیگر در پاییز ۱۳۶۲ ترجمه شده‌اند. سی سال فاصله بین برگردان این داستانها به یقین در کیفیت کار مشهود است. اما در مورد خود داستانها دریابندری طی یادداشتی متذکر می‌شود:

«هر شش داستان این کتاب مانند باقی داستانهای فاکنر در سرزمین «یوکنا پاتوفا» روی می‌دهد. این سرزمین جایی است خیالی در شمال سرزمین می‌سی‌سی‌پی که فاکنر نه تنها حدود آن‌را دقیقاً معین کرده، بلکه نقشه‌ای هم از آن کشیده است که همهٔ شهرها و روستاها و رودها و کوه‌های آن را نشان می‌دهد و زیر آن‌هم نوشته شده است: منحصراً متعلق است به ویلیام فاکنر.»

آیت عشق

گلرخسار
ناشر: فرزین دوستدار
چاپ اول ۱۳۷۱
۱۸۷ صفحه / قیمت ؟

این مجموعه انتخاب و ویرایش دکتر تورج اتابکی از سروده‌های گلرخسار شاعر تاجیک است. او هدف خود از انتشار این دفتر را آشنایی ایرانیان با شعر تاجیک عنوان می‌کند و در مقدمه می‌نویسد: «از پی دیدارهای پیاپی‌ای که در تاجیکستان یا اروپا داشتیم، از میان انبوهی از شعرهای او که به خط سیریلیک و در چندین دفتر به چاپ آمده، شعرهای این دفتر را برگزیدم و به خط فارسی درآوردم. اما همه جا سلیقه او را حتا در رسم‌الخط به دیده گرفتم.»

«هیکلی از سنگ پرتاب» نمونه‌ای از سروده‌های گلرخسار است:

به یاد شهرت کاهدهٔ زن / به یاد معبد و عابدهٔ زن / به یاد مسند گم کردهٔ زن / منی که مخزن شاهانه دارم! / زسنگ مردها افکنده سویم، / برای خویش / هیکل / می‌گذارم

فرمانروایان گیلان

ه. ل. رابینو
ترجمه: پ. جکتاجی - دکتر رضامدنی
نشر گیلکان / باب دوم ۱۳۶۹
۲۲۸ صفحه / ۸۰۰ ریال

فرمانروایان گیلان ترجمه‌ای است از چهارگفتار تحقیقی از رابینو که درباره تاریخ گیلان نوشته شده‌است.

عنوان گفتاراول « فرمانروایان لاهیجان و فومن » است که دو پیوست ذکر ماخذ مورد استناد مؤلف و توضیحات را داراست.

عنوان اصلی گفتار دوم « فرمانروایان گیلان » است. توضیحات و سال شمار تاریخ گیلان پیوست این گفتار را تشکیل می‌دهد.

« خاندان فرمانروایان بومی گیل و دیلم » عنوان گفتار سوم است که تواریخ نایافته گیل و دیلم و گیل گیلان ضمیمه آن است.

عنوان گفتارچهارم « توصیف ازگیلان در زمان مغولان » است

لیدا میرهاشمیان

صدای شالیزار

به کوشش رحیم چراغی
گیلکان / چاپ اول ۱۳۶۸
۱۵۲ صفحه / ۸۰۰ ریال

صدای شالیزار دفتر اول از **مجموعه ۷ محصول** است که نشر گیلکان برای معرفی فرهنگ اجتماعی ـ زراعی مردم شمال ایران منتشر کرده است. این مجموعه زیر نظر م. پ. جکتاجی سردبیر نشریهٔ ***گیله‌وا*** و به کوشش رحیم چراغی گردآوری شده است. عناوین و نویسندگان مقالات این دفتر عبارتند از:

بجار و بجارکاری در ترانه‌های گیلکی / محمد بشرا
برنج از درو تا پلو / محمود پاینده
اوزان و مقادیر در کشت برنج / م. پ. جکتاجی
افسانهٔ کله کچله‌ی و مناسبات شالیزار / رحیم چراغی
جنبش‌های دهقانی در عصر پهلوی / هوشنگ عباسی
ترانه‌های شالیزار / علی عبدلی
پیشینهٔ دیرپای برنج عبدالرحمن عمادی
برنج و برنج‌کاری در فرهنگ عامه / دکتر احمد کتابی
جلوهٔ شالیکاران در موسیقی گیلان / عبداله ملت پرست

چند سند زراعی، چند شعر گیلکی سرودهٔ محمد ولی مظفری. کریم مولاوردیخانی و غلامحسین عظیمی و چند عکس از مراحل مختلف شالی‌کاری پایان بخش این مجموعه است.

همت و تلاش سال‌های اخیر گیلک‌ها در معرفی و اشاعهٔ فرهنگ غنی خود ستودنی است.

قبایل و عشایر عرب خوزستان

یوسف عزیزی بنی طرف
مؤلف / چاپ اول ۱۳۷۲
۱۹۶ صفحه / ۲۲۰۰ ریال

تاکنون از بنی طرف حدود ۱۵ جلد کتاب در زمینه های مختلف داستان، پژوهش های اجتماعی و ترجمه به چاپ رسیده است. در کتاب حاضر به قبایل و عشایر عرب خوزستان، آیین فصل در میان آنها، سیکل جایگزینی اهواز و حویزه در مرکزیت خوزستان، شعر مردم عرب و انواع آن، ابزارهای موسیقی و نمایش پرداخته شده‌است.

فصل شعر شامل فهرستی از نام شاعران، ادیبان، و فقهای حویزه و دورق، نمونه هایی از شعر عامیانه، موال، هوسه، المیر، عتاب، مباراه، الحدو، الرکبان، النایل، الدرسع، الریحانی، و. . . است. در فصل موسیقی عنوان شده موسیقی عرب وامدار بعضی از انواع شعرش است و گروه های آوازخوان با ادوات و آلات موسیقی عربی کار می‌کنند. ابزارهای موسیقی محلی نیز معرفی شده‌اند. درپایان نیز شرح مختصری از دو نمایش عرب یعنی تمثیلیه و تعزیه عرضه شده است.

۱۹ عکس زینت بخش صفحات پایانی کتاب است.

هیجان، احساس و ارتباط غیرکلامی

دکتر جمشید احمدی
راهگشا / چاپ اول ۱۳۶۹
۱۳۰ صفحه / ۶۰۰ ریال

تاکنون از دکتر احمدی کتابهای **وسواس و درمان آن** (دو نوبت چاپ)، **رفتار درمانی**(سه نوبت چاپ) منتشر شده است . سومین کتاب او به پنج فصل تقسیم شده و در آنها نظریه های موجود در مورد هیجان، ارتباط شخصیت و هیجان، ارتباط و رفتار غیرکلامی، درد و ارتباط آن با هیجان مورد بحث قرار می‌گیرد. شاید جذابترین فصل برای علا قه مندان به ادبیات فصل نخست است که به نقش هیجان و احساس در زندگی و بازتاب آن در هنر و ادبیات پرداخته شده است. دکتر احمدی می‌نویسد:« تجلی احساسات سرایندگان، داستان نویسان و هنرمندان را می‌توان به روشنی در آثارشان مشاهده کرد و به جرات می‌توان اذعان داشت که نوشتار و گفتار آنان آیینه تمام نمای روح حساس آنهاست.

شرح زندگانی بسیاری از فرهیختگان برجستهٔ تاریخ را می‌بایستی در آثارشان جستجو کرد. . . درآنجاست که محرمانه ترین رازها و اعترافات این نام آوران نمایان می‌شود. . . داستانهای صادق هدایت برون فکنی غم و اندوهی است که بوف وار بر **زندگی وی سایه افکنده بود. . . »**



ذن در هنر کمانگیری

اویگن هریگل
ع. پاشایی
ابتکار/ چاپ اول ؟
۱۱۱ صفحه / ۶۰۰ ریال

اویگن هریگل که درفاصله دوجنگ جهانی در دانشگاه توکیو به تدریس فلسفه اشتغال داشت، خود عمیقاً به نظر و عمل آیین بودایی ذن دست یافت. می‌کوشید عارف ذن شود و از همین رهگذر بود که شش سال به تربیت سخت استاد ذن سرسپرد. شرح این تجربه موضوع کتاب **ذن در کمانگیری** است.

سوزوکی در پیشگفتاری بر کتاب می‌گوید: « هدف از آموزش کمانگیری فقط مقاصد عملی یا بهره مندی های زیبایی شناختی محض نیست. بلکه مقصود از آن تربیت جان است که به راستی تماس جان است با واقعیت نهایی. . . از این رو کمانگیری را فقط برای نشانه زنی نمی‌آموزند، همینگونه‌اند شمشیرزن و رقصنده که آن نه برای چیرگی بر خصم شمشیر می‌گیرد و این نه برای به تماشا گذاشتن برخی حرکات موزون تن می‌رقصد. دراین مقام دل او نخست باید با بی دلی یا ندانستگی همنوا شود. »



ساعت سرمستی

هیو برت ریوز
قطره/ چاپ اول ۱۳۷۱
۳۳۹ صفحه / ۲۸۵۰ ریال

شعری از بودلر، خود را سرمست کنید، سرمست شراب یا شعر یا فضیلت یا هر آنچه که مایلید، ولی زینهار که خود را سرمست کنید، الهام بخش نگارنده در انتخاب عنوان کتاب حاضر بوده‌است. در فصلهای کتاب نویسنده می‌کوشد به زبانی ساده آنچه را که علم برای درک تب سازماندهی ماده عنوان می‌کند، بیان دارد.

ریوز بر این اعتقاد است که همه چیز چنان پیش می‌رود که گویی نوع انسانی به سریعترین و هوشمندانه ترین شیوهٔ ممکن موجبات انهدام نهایی و قطعی خود را تدارک می‌بیند. درواقع بشر با بعد تازه‌ای از بی مفهومی مواجه است. مرحلهٔ نخست از بی مفهومی همان است که سارتر و کامو بدان پرداخته‌اند. مرحلهٔ دوم آن کشف این واقعیت است که اصل پیچیدگی در نهایت امر به قربانگاه جنگ هسته‌ای می‌انجامد. اما فاجعه اجتناب ناپذیر نبوده و همان طور که منظور بودلر فرار از واقعیت نیست، می‌توان در شور و شیفتگی زندگی کرد. بیداری در سرخوشی مؤثرترین پادزهر علیه تمام مراحل بی مفهومی است.



تعلیم و تربیت جهانی درقرن بیستم

امان الله صفوی
قطره / چاپ سوم ۱۳۷۲
۵۷۸ صفحه / ۵۸۰۰ ریال

«چاپ سوم کتاب حاضر با تجدید نظراساسی در محتوا و ساختار آن صورت گرفته است. بدین ترتیب که با استفاده از منابع جدید، انطباق بیشتری با سر فصلهای مصوب درس آموزش و پرورش تطبیق داده شده است تا نیاز دانشجویان به اطلاعات و داده‌های مربوط تأمین گردد.»

کتاب مشتمل بر دو بخش و چهارده فصل است. بخش نخست بر مبنای کتاب پروفسور آدولف می یر تدوین یافته و به نظریه پردازان و مبانی نظری تعلیم و تربیت در قرن بیستم اختصاص دارد. در این بخش بیش از پنجاه تن از چهره های درخشان تعلیم و تربیت و دانشمندان علوم اجتماعی معرفی و اندیشه هایشان تشریح شده است. بخش دوم از چهار قسمت تشکیل یافته و روند تکوینی و تطبیقی سازمان آموزش و پرورش قرن بیستم و تحولات تاریخی آن به شیوه‌ای تحلیلی مورد بحث قرار می‌گیرد.

کم توسعگی اقتصادی ـ اجتماعی

دکتر فریبرز رئیس دانا
قطره / ۱۳۷۱
۳۶۶ صفحه / ۳۳۵۰ ریال

مسئله توسعه نیافتگی یا کم توسعگی اقتصادی - اجتماعی و الگوهای توسعه از جمله مقوله های اصلی و محوری مورد بحث روشنفکران، سازمانهای سیاسی و دولتمردان کشورهای جهان سوم است. گرچه مقوله های اقتصادی، مقوله هایی فنی و تخصصی است، اما از دیرباز بسیاری از روشنفکران و جوانان پرشوری که از نابسامانیهای اقتصادی اجتماعی جامعه رنج می‌برند، به مطالعه متون و مقالات اقتصادی که حتی المقدور با زبانی ساده تر و غیرتخصصی تر نوشته شده باشد، تمایل نشان می‌دهند.

دکتر فریبرز رئیس دانا که یکی از کارشناسان صاحب نام بررسی های اقتصادی کشور است، طی ده سال اخیر با انتشار مقالاتی محققانه و در عین حال ساده و عامه فهم به این نیاز و عطش جوانان و روشنفکران به درک علل معضلات اقتصادی اجتماعی کشورهای پیرامونی - خصوصاً ایران - پاسخ گفته است.

کم توسعگی اقتصادی - اجتماعی مجموعه‌ای از چهارده مقاله سودمند و خواندنی است. این مقالات عموماً دارای جنبه هایی آموزشی، زبانی تحلیلی و آماری ساده هستند که پیرامون مسایل کشورهای کم توسعه و خصوصاً ایران نگاشته شده‌اند.

حافظ موسوی



دستور زبان داستان

احمد اخوت
فردا/ چاپ اول ۱۳۷۱
۳۱۵ ریال / ۴۰۰۰ ریال

اخوت در مقدمه، هدف اصلی از نگارش این کتاب را آشنا کردن خواننده فارسی زبان با دیدگاههای زبانشناسی جدید و روایت شناسی درباره ساختار قصه عامیانه و داستان عنوان کرده‌است.

سه محوری که تشکل درونی دستور زبان داستان را درحوزه اقتدار خود دارند، عبارتند از: راوی، شخصیت و طرح. هریک از این سه عامل خود دارای اقماری اند که مؤلف نظریه های مختلف را به طور فشرده درباره آنها مطرح کرده است.

راوی: روایت شناسی، روایتگران، دستور زبان روایت. شخصیت: نام شناسی داستانی، ساحت های شخصیت. طرح: دستور زبان طرح، تحلیلی زبانشناختی از ساختار قصه عامیانه و...

در بخش پیوست ها ترجمهٔ دو مقالهٔ «دستور زبان روایت» و «روایتگران» از تودورف «تحلیلی زبانشناختی دربارهٔ ساختار قصه عامیانه» از ویلاتن و «قهرمانان قصهٔ حماسی ایرانی» از کراسنولسکا آورده شده‌است.



دریا تعبیر خواب‌های ماست

آرش جودکی
نشانه / چاپ اول ۱۳۷۲
۹۳ صفحه / ۱۴۰۰ ریال

نخستین سرودهٔ دفتر ***دریا تعبیر خواب‌های ماست*** بیانگر تلقی سراینده از شعر است:

شعر
تعبیر خواب‌های کلمات است
اشاره به آن خورشید فروزان
که از پس اشاره سیاه می‌شود
دلتنگی برای آن گل
که در نرویدن می‌روید

جودکی با این سر آغاز نشان می‌دهد زبانش استعاری است. گرچه اندک تمایلی به شطح دارد، اما بویی از تصنع شنیده نمی‌شود و سروده‌ها به نرمی بر ذهن می‌نشینند:

از طلوع مطنطن زن
در آسمان خلقت
خورشید کدر شد
و در تابستان میان دو تن
دیگر به کشف آتش نیاز نبود
معماری راز
آغاز شد
(لحظهٔ ملاحظه ۱۸)

مرکب کلام
دروادی نگاه
به ناگاه رم کرد
عشق
بلاغت لکنت بود
هنگام که مرکب بیهوده
خسته بازگشت
یار غروب کرد
هجران
اندوه فصاحت بود
(فلات ناپیدای وصل ۴)

تا اینجای دفتر، شاعر تعریفی از شعر عرضه و با سرودن آن را عملی کرده، سپس از اسارت زمان خارج شده و به اسطوره رسیده، حال می‌خواهد بگوید سرچشمهٔ شعرش کجاست. از تمثیل بهره می‌گیرد. نام یازده شعر را ***خاطرات ملوان ساکن کویر*** می‌گذارد و به تمامی از دریا می‌گوید. از دریای بی‌کرانه و بی‌زمانهٔ ضمیر ناخودآگاه:

دریا
دریای همواره قدیمی و همواره حادث
با مخلوقاتی همه تن موج
که مشتاق می‌شکنند بر کرانه مرگ
تا بر جهند دیگر باره از روان تو
بلند تر و برتر
دریای لذت پر پیچ و تاب
دریای متجلی
به آینهٔ بی‌تاب ذهن یک حباب
دریای نهنگ و رنگ
این ملوان ساکن کویر را
به قلاب فرق صید کن
(۲)

عناصر تصویری شعر نخست دفتر، بیت شعر ***لحظهٔ ملاحظه*** و هشت شعر ***فلات ناپیدای وصل*** مشترکند: آب، ابر، باران، آسمان، ماه، خورشید، شب، پاییز، گل، برگ و رنگ‌ها. اما شعر ششم مجموعهٔ ***فلات ناپیدای وصل*** استثناست و پیش در آمدی برای ورود به فضایی دیگر در دسته شعرهای بعدی. عناصر تصویری درده شعر مجموعهٔ ***بی‌تاب آینهٔ جذاب*** مربوط به انگاره‌های ازلی است؛ هبوط، چاه، خیانت برادر، کشتی و دزیا. مکان‌ها نیز اساطیری‌اند و خیال‌انگیز؛ مصر، هند، خاور دور.

الهام مهویزائی

دانش اساطیر روژه باستید

جلال ستاری/
نشر توس/ ۱۳۷۰
۱۳۲ صفحه/ ۹۵۰ ریال

کتاب مشتمل بر هشت فصل است. در «نظریات» تاریخچهٔ علم اساطیر ذکر شده است. عنوان فصل دوم «روان‌کاوی و دانش اساطیر» است. در «تعاریف» چند تعریف از اسطوره عرضه شده است. عنوانهای دیگر فصلها بدین قرار است: از روان‌شناسی جمعی تا پدیدار شناسی، روایت اسطوره، استنتاجات در زمینه روش‌شناسی، زیرساخت و روساخت، دانش اساطیر و مردم شناسی. در پایان کتاب کتاب‌شناسی و تکلمه مترجم (ترجمه پاره‌هایی از مقاله اوگنی ملتینسکی بر دومین چاپ کتاب ساخت‌شناسی قصه ولادیمیر پراپ) افزوده شده است.

آیین میترا

مارتن ورمازرن
بزرگ نادرزاده
نشر چشمه/ ۱۳۷۲
۲۳۹ صفحه/ ۲۵۰۰ ریال

مترجم در یادداشتی بر کتاب چنین نگاشته:

بنای این تألیف بر توصیف و تشریح بقایای آثار و اطلال آیین مهری در اروپا نهاده شده و نویسنده صرفاً به ذکر مشاهدات خویش و یا نقل کشفیات پژوهندگان پیش از خود اکتفا کرده و از تفسیر و تأویل ونظریه‌پردازی تا حد امکان دوری کرده است.

برخی از سرفصلهای کتاب عبارتند از: میترا در ایران و هند، نامدارترین فتوحات میترا، اطرافیان میترا، افسانه میترا، میترا و ایزدان همراه او، مسئله زن، آیین میترا و قربانی آدمیزاد، سرودهای مقدس و...

در انتهای **آیین میترا** کتابشناسی و ۱۸ عکس ضمیمه شده است.

زنگ پایانی

بهنام مختاری
انتشارات شیراز/ چاپ اول ۱۳۶۹
۱۰۲ صفحه/ ۵۰۰ ریال

کتاب مشتمل بر دو قصهٔ «مقصرکیست؟» و «زنگ پایانی» است که با زبانی گزارشگونه به مسایل اجتماعی چون «مواد مخدر و پیامدهای آن» و «عشق‌های خیابانی و ازدواج» می‌پردازد.

نویسنده در مقدمه کتاب، وقایع و شخصیتهای قصهٔ «زنگ پایانی» را واقعی و هدف نوشتن کتاب را دادن آگاهی به خوانندگان عنوان کرده است.

صدای فاصله‌ها

پوران کاوه
انتشارات گنجینه/ ۱۳۷۰
۱۲۸ صفحه/ ۱۰۰۰ ریال

این کتاب شامل شعرهای سالهای ۶۵ تا ۷۰ شاعر است.

صدای فاصله‌ها ۶ بخش «همخانام»، «زمستان بود»، «من و تو»، «گرما»، «نشانه» و «برای تو» را دربرمی‌گیرد. هر یک از این بخشها را شعرهایی سپید، کلاسیک، نیمایی و سپهری‌وار و اشعار نیمایی دیگری تشکیل داده‌اند که یادآور فرم و فضای شعرهای رمانتیک دههٔ ۴۰ است.

اما شاعر در آفرینش تصاویر زیبا با شعر سپید موفق‌تر است. شعر «زمستان بود» را از این دفتر می‌خوانیم:

همه دور هم جمع شدیم/ درخت و من و پرنده و باد/ خوشبختی را تقسیم کردیم/ درخت سهم بیشتری برد/ پرنده با شادی برایش آواز خواند/ و باد نعره‌زنان/ در یک چشم بهمزدن/ سهم مرا با خود برد.

بمباران

محمود بدرطالعی
ناشر: مؤلف/ ۱۳۷۱
۶۸ صفحه/ ۷۰۰ ریال

مشکلات ناشی از جنگ را، بی‌شک، همهٔ ما می‌دانیم و حس کرده‌ایم. اما متأسفانه دردها و رنج‌هایی که در طول هشت سال جنگ بر شانه مردم سنگینی می‌کرد، کمتر به عرصهٔ داستان‌نویسی راه پیدا کرده است. **بمباران** با نگاهی واقع‌گرا و بی‌پیرایه سعی در نشان دادن گوشه‌ای - هرچند کوچک - از این رنجها دارد. معلمی که در یکی از شهرستانها تدریس می‌کند، در سال ۶۵ زمان بمباران شهرها، در یکی از بیمارستانهای خصوصی تهران گوشش را به علت چرکی‌شدن عمل می‌کند. در دوران نقاهت، شهر او نیز بمباران می‌شود...

از این نویسنده قبلاً **ساتل میش** (سال ۱۳۵۶) منتشر شده است.

دهم خرداد پنجاه و دو

محمدرضا پورجعفری
۱۳۷۲
۱۸۷ صفحه/ ۲۱۰۰ ریال

دهم خرداد پنجاه و دو روایتی از زندگی، مبارزه و مرگ است. داستان با تعقیب «مُراد اسپیتانی» توسط مأمورین آغاز می‌شود و با اعدام او پایان می‌یابد. در این میان نویسنده بیش از داستان‌سرایی، سعی در ترسیم فضای سیاه و خون‌آلود شکنجه‌گاههای ساواک ومقاومت قهرمانانی دارد که تنها سلاحشان ایمان به آرمان است. آرمانی انسانی که سر آخر همهٔ آنها را به یک نقطه می‌رساند: مرگ.

نویسنده با شیوه‌ای ذهنی قهرمانانش را به هنگام شکنجه و مرگ با درخت و سنگ و پرنده و آب یکی می‌کند و بدین‌ترتیب به آنها حیاتی همسنگ زمین می‌بخشد که تا پایان عمر آن نیز ادامه خواهد داشت. او در پیشگاه مرگ همه را یکی می‌داند و برای ناتوانی نوع انسان به اندازهٔ قهرمان بودنش ارزش قایل می‌شود.

داستانهای اوالونا

ایزابل آلنده/ ترجمه علی آذرنگ
ناشر: چاپ اول/ ۱۳۷۱
۳۳۵ صفحه/ ۲۵۰۰ ریال

داستانهای اوالونا اثری از نویسندهٔ توانای شیلیایی ایزابل آلنده است. کتاب از ۱۹ داستان کوتاه تشکیل شده که در تمامی آنها اوضاع و احوال ناپایدار سیاسی، اجتماعی آمریکای لاتین را می‌توان حس کرد.

در این کتاب،ایزابل آلنده با اعجازهای رئالیستی خود دست به آفرینش لحظاتی زده که اکثر آنها، بی‌شک در یادها می‌ماند.

در یکی از داستانهای کتاب با نام «و ما از خاک زاده‌ایم» روایت انسانی و بسیار زیبای رویارویی یک خبرنگار تلویزیونی با دخترک سیزده‌ساله‌ای را می‌خوانیم که بر اثر قهر طبیعت در یک قدمی مرگ است. اما تلاش خبرنگار برای نجات دخترک به علت بی‌توجهی مسئولین و دیگر آدمها راه به‌جایی نمی‌برد.

درشب ایلاتی عشق

خاطره حجازی
انتشارات روشنگران/ ۱۳۷۱
۲۴۷ صفحه/ ۲۵۰۰ ریال

در شب ایلاتی عشق یکی از آخرین نوشته‌های خاطره حجازی، نویسنده و شاعرهٔ معاصر است. نویسنده در این کتاب با یکی از طوایف لرستان در اواخر دورهٔ قاجاریه و اوایل روی کارآمدن حکومت رضاخان همراه می‌شود و شرح زندگی، جنگها، آیینها، باورها، افسانه‌ها و سرانجام شکستشان را بازگو می‌کند.

رمانهای **مرز پرگهر، آبهای جهان** و مجموعه‌های شعر، بام من و اندوه زن بودن و مکاشفهٔ حوا و مجموعه داستان چراغهااز دیگر آثار همین نویسنده است.

صدف تنهایی

ترانه سهراب
روشنگران/ ۱۳۷۲
۱۴۰ صفحه/ ۱۰۰۰ ریال

سیمین بهبهانی در مقدمه‌ای بر این دفتر می‌نویسد:

«خواهرم سالهاست که از اجتماع و به خصوص اجتماع ایران گسسته است و در محیط خانواده و معاشرتهای دوستانه و حساب شده خود را محصور کرده است. هرگز شاهد یک جدال خیابانی یا یک گفتگوی قهوه‌خانه‌ای نبوده است. گذارش کمتر به جنوب شهر افتاده است. بنابراین شعرش در همین محیط بسته رشدکرده و بالیده است. یک سفر، یک دیدار، یک شاخهٔ گل از دست فرزند، یک مکالمه با همسر، یک کلمه، یک قهر، یک آشتی می‌تواند برای او الهام بخش شعر باشد و این خود ملموساتی است که اکثر مردم و بیشتر زنان خانواده با آن رویاروی هستند. به این ترتیب شعرش برای اکثریت قابل فهم است. شیوه‌اش دوبیتی‌های به هم پیوسته یا غزل است. ندرتاً نیز مثنوی دارد.»

گزینهٔ رستم و اسفندیار

دکتر حسن انوری
قطره/ ۱۳۷۲
۱۴۸ صفحه/ ۱۷۰۰ ریال

گزینهٔ رستم و اسفندیار دهمین کتاب از مجموعه گنج ادب (گزینه‌های ادب فارسی) است که تاکنون نزدیک به بیست مجلد آن به همت دکتر جعفر شعار و دکتر حسن انوری فراهم آمده است.

در این گزینه داستان رستم و اسفندیار از آغاز تا پایان با اختصاری اندک به نثر بازنویسی شده و در لابه‌لای آن بخشهایی از متن **شاهنامه** نقل شده است.

در پایان کتاب واژه‌ها و تعبیرات و ابیات دشوار توضیح داده شده‌اند. در کتابنامه نیز کتابهایی نشاندار شده‌اند که مطالعه آنها به فهم بیشتر داستان، به ویژه به فهم متن **شاهنامه** کمک می‌کند.

حمیدعلی شیرازی

لیست شرکت‌هایی که در زمینهٔ موسیقی ایرانی و خارجی فعالیت می‌کنند.

ردیف	نام شرکت	تلفن و نشانی
۱	ماهور	۷۵۲۴۰۰
۲	بهنوش (ساربانگ)	۳۹۲۰۴۸ - ۸۳۹۷۳۵
۳	انجمن موسیقی ایران	۸۸۲۴۹۱۸
۴	آوای دل	۸۳۹۱۳۸
۵	موسسه خدمات صوتی و تصویری بینا	۶۲۵۲۵۶
۶	آوای چنگ	۳۱۱۳۶۹۶
۷	موزیک کاست	۳۱۰۷۲۴
۸	نواگر	۳۱۱۳۶۹۶
۹	آوای صبا	۸۹۸۵۳۴
۱۰	شرکت سروش	۸۳۲۵۲۲ - ۸۳۲۵۲۷ ۳۹۳۴۴۰
۱۱	روح‌افزا - انتقال به موزیک کاست	۶۴۵۲۴۱ - ۳۹۲۰۴۸ ۳۱۱۰۷۲۴
۱۲	دل آواز	۸۳۸۱۴۱
۱۳	مشکوة	۸۹۸۰۹۲
۱۵	ایران صدا	۸۲۴۹۱۸ - ۸۸۲۴۹۱۸
۱۶	غزل‌سرا	۸۳۷۶۵۴
۱۷	آمیه	۸۳۹۹۴۹
۱۸	خوش‌نوا	۳۰۲۴۰۸
۱۹	هارمونی	۳۰۲۴۰۸ - ۳۹۰۷۳۴
۲۰	حافظ مهر	۸۶۵۶۷۷
۲۱	اندیشه بزرگان	۸۳۶۵۹۵
۲۲	دستان	۸۳۴۱۸۰
۲۳	گل نوا	۳۱۲۵۴۴
۲۴	فارس نوا	مرکزپخش شیراز ۳۰۶۰۶ مرکز پخش تهران موزیک کاست
۲۵	فجر	۷۹۲۰۲۰
۲۶	سازمان تبلیغات	۸۲۰۰۲۳

ردیف	نام شرکت	تلفن و نشانی
۲۷	گلبانگ	۳۱۱۸۲۴۵
۲۸	دژچشمه	۸۹۸۷۶۶
۲۹	رنگین‌کمان	۷۵۶۸۹۱
۳۰	هالکو	۶۶۸۶۵۷
۳۱	ساز نوروز	ابتدای خیابان شریعتی خیابان حقوقی پلاک ۱۱۰
۳۲	ایران مودانا	۳۹۳۴۴۰ استریو نمونه
۳۳	آواز جنوب	۳۱۰۷۲۴ موزیک کاست
۳۴	کارگاه موسیقی	۳۹۳۴۴۰ - ۷۵۰۰۶۵۰ مرکز پخش بانک کتاب
۳۵	چهارباغ بانگ	۸۵۱۳۶۴
۳۶	ترنّم	۲۲۶۶۹۸
۳۷	ایواز	۶۲۹۸۳۶
۳۸	آوای برگ	۸۲۸۲۰۷
۳۹	گلبانگ شاملو	
۴۰	سحر	۸۳۳۴۴۹
۴۱	ایرانگام	
۴۲	بانگ	
۴۳	استریو وحید	۳۰۴۳۲۳
۴۴	نغمه‌سرای اسلامی	۳۱۱۸۵۶۲
۴۵	شور آوا	۳۱۱۸۱۲
۴۶	ساقه	پخش جام‌جم ۳۹۵۰۰۵
۴۷	ندای بختیاری	۳۰۳۳۴۱
۴۸	سروش	۳۱۱۰۷۲۴ پخش مرکزی موزیک کاست
۴۹	طوس مشهد	۳۹۲۰۴۸ مرکز پخش تهران
۵۰	نی داوود	۳۱۱۰۷۲۴
۵۱	نوا آهنگ یزد	۳۱۱۲۵۴۴ مرکز پخش

هومن عباسپور



اندیشه‌ای عمیق و سالم

از دکتر عبدالحسین زرین‌کوب پژوهشگر نامدار، چند کتاب در زمینهٔ فرهنگ، ادبیات و تاریخ منتشر خواهد شد.

ایرانیان و تاریخ، شامل بررسی تاریخ سیاسی ایران از آغاز تا امروز است.

پیر گنجه در جستجوی ناکجاآباد، جستجویی‌ست در زندگی، آثار و اندیشهٔ نظامی گنجوی.

از گذشتهٔ ادبی ایران، سیری در شعر و نثر فارسی‌ست همراه با بهترین نمونه‌های آن.

حکایت همچنان باقی که مجموعهٔ مقالات اندیشه و خاطره‌هاست.

نردبان شکسته که تفسیر و تحلیل دو دفتر اول مثنوی‌ست، از روی طرحها و یادداشتهای نردبانِ آسمان. زیرا چنانکه می‌دانیم کتاب **نردبان آسمان** از سوی یک شیاد به سرقت رفته و استاد را به بازنویسی مختصر آن بر اساس یادداشتهای مربوطه ناچار کرده است.

همچنین دکتر زرین‌کوب سرگرم نگارش کتابی پیرامون زندگی و نقد آثار و اندیشه‌های عطار نیشابوری است.

ارائهٔ دقیق‌ترین و موجزترین داده‌ها از بیشترین و معتبرترین منابع، نقد دقیق رویدادها و تحلیل روشنگر از تأثیر آنها، پرداختن به اصل و اساس موضوع و گریز از ذکر جزئیات نامربوط، تطبیق و نقد موشکافانهٔ آثار شاعران و متفکران با آثار خودِ ایشان و نه سنجش با غیر، و مهمتر از همه حضور اندیشه‌ای عمیق و سالم در پشت همهٔ این آثار، و بیان آنها در نثری شاخص و یگانه، ویژگیهای همهٔ کارهای زرین‌کوب است.

رابطهٔ بیکاری و نویسندگی

از بکت پرسیدند: «چرا می‌نویسی؟»، جواب داد: «چون کار دیگری بلد نیستم!»

خانم یودورا ولتی به‌مناسبت چاپ آخرین کتاب داستانی‌اش که در ۸۴ سالگی نوشته است، در دانشگاه «بودی لندی» فرانسه حضور یافت و تالاری که به اسم او نامگذاری شده بود، افتتاح کرد.

این پنجاهمین داستانی‌ست که این نویسندهٔ امریکاییِ برندهٔ جایزهٔ «پولیتزر» به چاپ رسانده است.

وی در سخنرانی خود برای دانشجویان گفت که آخرین کتابش، زندگینامهٔ او خواهد بود و به‌زودی انتشار خواهد یافت.

او می‌گفت در دورهٔ جوانی زمانی که دبیر ادبیات انگلیسی بوده، یک روز بدون‌دلیل از کار برکنارش کرده‌اند و مدتی بیکار در خانه مانده، و فرصت فکرکردن و تخیل پیدا کرده و تقویت همین حس، داستان‌نویسش کرده است.

مجموعهٔ مقاله‌های پراکنده

خانم دکتر سیمین دانشور نویسنده و مترجم گرامی، تصمیم گرفته است که مقاله‌های پراکندهٔ خود را گرد آورد و یکجا در یک کتاب منتشر کند.

این مقاله‌ها شامل نوشته‌ها یا ترجمه‌های اوست که طی سالها در مجله‌ها و جُنگهای گوناگون چاپ شده است؛ و به همین خاطر دسترسی به آنها بسیار مشکل است.

اغلب این مقاله‌ها در زمینهٔ شناخت هنر و زیبایی‌شناسی‌ست که به عنوان نمونه می‌توان از ترجمه‌های پراکنده‌ای از آثار آرنولد هاوزر دربارهٔ تاریخ اجتماعی هنر نام برد.

تاریخ معاصر بر پایهٔ اقتصاد

جرج میچل سناتور عرب‌تبار امریکایی و رهبر جناح اکثریت در مجلس سنا، سرگرم نوشتن کتابی با نام **تاریخ قرن بیستم بر پایهٔ عامل اقتصاد** است.

وی گفته است که آنچه او از مطالعهٔ تاریخ به‌دست آورده، این است که اگر دولتها هم برای تعدیل اموال و دارایی ثروتمندان اقدام نکنند، حتماً حوادثی نظیر انقلاب، این ثروتها را مصادره و توزیع خواهد کرد.

ناشر امریکاییِ این کتاب گفته است که این تحقیق از آنجا که به دست مردی نوشته شده که خود در متن همهٔ جریانهای سیاسی معاصر حضوری فعال داشته و نیز در این کتاب از زاویهٔ خاصی به تاریخ معاصر جهان نگریسته شده است، بی‌تردید از کتابهای مهم و جنجال‌برانگیز این سالها خواهد بود.



منابع دست اول تاریخی

به‌زودی از دکتر محمدرضا شفیعی‌کدکنی، شاعر، محقق و مترجم و استاد ممتاز دانشگاه تهران، ترجمهٔ دو کتاب مهم تاریخی منتشر خواهد شد.

آفرینش و تاریخ (ترجمهٔ البدءوالتاریخ) نوشتهٔ مطهربن طاهر مقدسی، فیلسوف و مورخ قدیم اسلامی‌ست که نمونه‌ای‌ست از تصوری که مورخ از ارتباط قصه‌های راجع به اصل انسان با تاریخ داشته است. در این کتاب آمیختگی اسطوره و تاریخ - همچون اغلب تاریخنامه‌های عمومی قدیم دیگر - به چشم می‌خورد.

رسوم دارالخلافه نوشتهٔ ابوالحسن هلال‌بن محسن صابی که از منابع ارزشمندی است که به کار تألیف و تحقیق پیرامون نظام حکومتی و اداری در اسلام و ایران می‌آید و نویسنده که خود متصدی «دیوان انشاء» در بغداد بوده نیز بخاطر دسترسیِ مستقیم با مدارک و اسناد حکومتی، اثر مهمی را تألیف کرده است.

هر دو کتاب را انتشارات «چشم و چراغ» منتشر خواهد کرد.



کار اساسی لوکاچ

همکار صمیمی ما محمد پوینده که بیشتر او را به عنوان مترجم آثار گلدمن می‌شناسیم، بتازگی ترجمهٔ کتاب جامعه‌شناسی رمان: بالزاک، زولا، استاندال، **نوشتهٔ گئورگ لوکاچ را به پایان برده است. این کتاب که نمونه‌هایی از تحلیل مشخص جامعه‌شناسیکِ ادبیات را بر پایهٔ رمانهای بالزاک، زولا و استاندال ارائه می‌دهد، ازجمله کارهای اساسیِ لوکاچ است: «نشر فردا»ی اصفهان به زودی این کتاب را منتشر خواهد کرد.**

از محمد پوینده، پیش از این، علاوه بر ترجمهٔ مقالاتی از گلدمن - در تکاپو - کتاب ارزشمند جامعه‌شناسی ادبیاتِ **گلدمن نیز منتشر شده است.**

عدالت بهتر از دمکراسی

کیم ایسلر حقوقدان امریکایی در کتابی به نام **عدالت برای همه** نوشته است: بسیاری از دولتمردان از اهمیت قوهٔ قضاییه برای پیشرفت جامعهٔ خود بی‌خبر مانده‌اند و فقط در فکر سیاست‌اند.

وی استدلال کرده است که یک سیستم قضایی خوب می‌تواند جامعه‌ای امن به‌وجود آورد و در سایهٔ این امنیت، همهٔ افراد جامعه، در کنار هم، همزیستی مسالمت‌آمیزی داشته باشند.

ایسلر نتیجه گرفته است که یک جامعه در سایهٔ یک قوهٔ قضاییهٔ مقتدر می‌تواند به اوج ترقی اقتصادی و فرهنگی و ثبات سیاسی برسد.

وی در این کتاب مثالهایی از روم و یونان باستان آورده که اقتدارشان با احترام به قوانین و قدرت قضایی تأمین شده است.

او می‌نویسد: با انتخاب یک قاضی لایق، یک حکومت می‌تواند از بسیاری مسائل آسوده‌خاطر شود، حتا مسئلهٔ بهداشت؛ زیرا وقتی که مردم از هم نترسند، بیمار هم نمی‌شوند، چون منشاء اکثر بیماری‌های جسمانی، روح و روان است.

او معتقد است که یک نظام قضایی خوب می‌تواند بهتر از یک دمکراسی واقعی برای بهبود حال یک ملت مفید باشد.



قرآن‌پژوهی

بهاءالدین خرمشاهی محقق و مترجم، که نام او را بیشتر بخاطر ترجمهٔ کتابهای فلسفی و تحقیقاتش پیرامون حافظ در ذهن داریم، مدتهاست که مشغول ترجمهٔ قرآن به فارسی‌ست. خرمشاهی که تاکنون ترجمهٔ ۱۶ جزء آن را به پایان رسانده، در این ترجمه به متن اصلی کاملاً وفادار بوده و حتا اگر کلمه‌ای را به‌ناگزیر در ترجمه اضافه کرده، در داخل قلاب قرار داده است. این ترجمهٔ قرآن را انتشارات نیلوفر منتشر خواهد کرد.

همچنین کتاب دیگری از خرمشاهی با عنوان **قرآن‌پژوهی** شامل ۷۰ مقاله پیرامون قرآن منتشر خواهد شد، که یکی از مقالات اساسی و مفصل این کتاب، بررسی انتقادیِ ترجمهٔ مهدی الهی قمشه‌ئی از قرآن است.

داستان‌نویسی و بازگشت به تاریخ

آمارهای به‌دست‌آمده از چاپ کتابها در آلمان نشان می‌دهد که داستان‌نویس‌ها بار دیگر به طرف تاریخ روی آورده‌اند و موضوع داستانهای خود را از لابلای صفحات تاریخ برمی‌گزینند.

این‌گونه داستان‌نویسی پس از جنگ جهانی دوم منسوخ شده بود و به گفتهٔ ف. هرمان مورخ آلمانی، احتمالاً تجدید حیات احساساتِ ناسیونالیستی، نویسندگان را تاریخ‌خوان کرده است.

هرمان می‌گوید: در میان امواج تاریخ، همیشه موضوعهای جذاب فراوانی برای نوشتنِ داستان وجود دارد.

از گزارش کتابفروشیها نیز چنین برمی‌آید که خرید داستانهای تاریخی بر داستانهای رمانتیک و پلیسی پیشی گرفته است.

نتیجهٔ به‌دست آمده در آلمان، به ظاهر، خلاف نتیجهٔ به‌دست‌آمده در ایران است. زیرا در ایران تا چندسال پیش رمانهای تاریخی بیشترین فروش را در مجموع کتابها داشت، اما امروزه داستانهای رمانتیک و پلیسی ـ و افزون بر آنها کتابهای روان‌درمانی و حتا احضار ارواح! ـ بیشتر فروش می‌رود!

سلاخ خانه

انتشارات روشنگران از سری ادبیات **امروز ایران**، نسل نو رمان **تبخیر در سالهای جذام** نوشته عزت جلالی و **دفتر سروده‌ها** از حسن مرتجا را زیر چاپ دارد. از دیگر کتابهای در **راه** این نشر می‌توان عنوان‌های زیر را نام برد:

ـ **ادبیات کودکان و نوجوانان پژوهش** بنفشه حجازی درباره جنبه‌ها و ویژگیهای بخشی پرخواننده اما حساس از ادبیات است.

ـ **کتاب شاعران** (ریلکه، سلان، تراکل) جنگی از سروده‌ها و نقد آثار سه شاعر مدرن آلمانی است. انتخاب و ترجمه برعهده یوسف اباذری، مراد فرهادپور و ضیاء موحد بوده است.

ـ **سلاخ خانه شماره پنج** نخستین اثری است که از کورت و نه‌گات در ایران به **چاپ** می‌رسد. طنز تلخ و سیاه این نویسنده و مخالفتش با جنگ، او را محبوب طبقه فرهیخته به ویژه دانشجویان امریکا کرده است.

ـ **آیینه‌ها** (یکمین دوره نقد و بررسی ادبیات معاصر ایران) متن گفتگوهای ده جلسه «آیینه‌ها» است. این جلسات به بررسی آثار عباس معروفی، منصور کوشان، امیرحسن چهلتن، رضا جولایی، اصغر الهی، رضا فرخفال، محمد محمدعلی، مسعود خیام و غزاله علیزاده اختصاص داشته است.

ـ **نمادهای اسطوره‌ای و روان‌شناسی زنان** نوشتهٔ شینود ابولن و ترجمه آذر یوسفی است. در این کتاب از حضور کهن الگوهای نخستین در ناخودآگاه زنان سخن به میان می‌رود.

ـ جلد دوم **زندگینامه ویرجینیا وولف** نوشتهٔ کوئنتین بل و ترجمهٔ سهیلا سبکی است که نیمهٔ دوم حیات این نویسنده را در برمی‌گیرد.



توپ ساعدی

نشر قطره به‌زودی توپ غلامحسین ساعدی را منتشر خواهد کرد. از دیگر کتاب‌های آماده این انتشاراتی می‌توان به موردهای زیر اشاره کرد:

ـ رمان پلیسی/ خسرو سمیعی

ـ جزیره دلفین‌های آبی/ پروین علی‌پور

ـ دین‌شناسی/ مجید محمدی

ـ زک سه‌هزار/ سیمین‌دخت جهان‌پناه

(موردهای دوم و چهارم ویژهٔ نوجوانان است.)



واهمه‌های منصور کوشان

«واهمه‌های زندگی» مجموعه‌ای است از منصور کوشان که داستانهای کوتاه سال ۶۷ تا ۷۰ را دربر می‌گیرد. این مجموعه که از دو قسمت، ***«دوران کودکی»*** و ***«زندگی در ناامنی»*** تشکیل شده، پس از یک سال انتظار، سرانجام کاغذ نصیبش شد و به زیور چاپ آراسته گشت.

گفتنی است که اگر امور چاپ و نشر روال طبیعی خود را طی می‌کرد، می‌بایست ***«واهمه‌های زندگی»*** و یا درواقع، ***«زندگی در ناامنی»*** را چهارمین مجموعهٔ داستانهای کوتاه منصورکوشان به حساب آورد و ***«دوران کودکی»*** را سومین.

مجموعهٔ یکم این **نویسنده *«واهمه‌ها»*** نام دارد که داستانهای **تا** انقلاب را دربرمی‌گیرد و **مجموعهٔ** دوم، ***«واهمه‌های مرگ»*** است که داستانهایی است حول محور مرگ.

از منصور کوشان چهار مجموعهٔ شعر حاصل سه دهه فعالیت ادبی او، به زودی با نام ***«سالهای شبنم و ابریشم»*** منتشر می‌شود.

رژه بر خاک پوک

«رژه بر خاک پوک» عنوان رمانی است از شمس لنگرودی که به‌زودی از سوی «نشر مرکز» منتشر می‌شود.

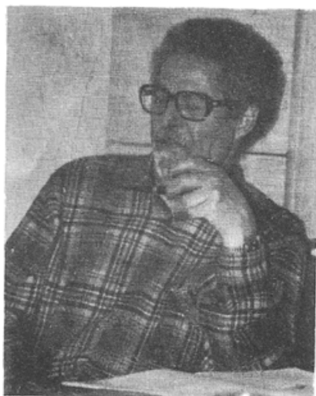
«رژه بر خاک پوک»، تاریخ خیالیِ سرزمینی جن‌زده و ابتدایی است که در جریان تحوّل و برخورد با مدرنیسم دچار عدم تعادل مضمحل‌شونده در فرهنگ جامعه و رفتار اجتماعی می‌شود.

«رژه بر خاک پوک» که بر اساس دو جن‌زدگی، یعنی: باورداشتهای خرافیِ جوامع عقب‌مانده و دلباختگی سطحی به فرهنگی شبه‌مدرنیستی، شکل یافته است، نمایی سوررئالیستی پیدا کرده که بیش از هرچیز ماجراها را رقت‌انگیز و تراژیک کرده است.



پیرمرد و دریا

انتشارات خوارزمی دو**کتاب** خود را به‌زودی برای چندمین بار وارد بازار کتاب می‌کند. **پیرمرد و دریای** همینگوی به ترجمهٔ نجف دریابندری برای سومین بار و **بوستان** سعدی با تصحیح غلامحسین یوسفی برای پنجمین بار.



شمشیر شعله‌ور

نشر توس کتاب هنر و جامعه روژه باستید پایه‌گذار مکتب زیبایی‌شناسی جامعه‌شناختی به ترجمهٔ غفار حسینی را چاپ می‌کند. کتاب دیگری که حسینی برای چاپ در اختیار این نشر قرار داده تاریخ تُرکان آسیای میانه نام دارد. این کتاب مجموعه کنفرانسهای سال ۱۹۲۲ بارتلد است.

گفتنی است غفار حسینی برای چاپ منظومهٔ شمر نرودا با نام شمشیر شعله‌ور در جستجوی ناشر است.



سهل‌انگاری ناشر

کتاب **جامعه‌شناسی هنر** نوشتهٔ دکتر امیرحسین آریانپور که از مهمترین منابع در این زمینه است، و بارها به صورت قاچاق چاپ و تکثیر شده، چندسالی‌ست که بر اساس قراردادی نزد انتشارات امیرکبیر مانده و این ناشر متأسفانه نه به چاپ آن اقدام می‌کند و نه حقوق آن را به ناشرِ دیگری وامی‌گذارد.

همین ناشر، کتاب **فرویدیسم** دکتر آریانپور را نیز که سالها پیش یک بار چاپ کرده بود، چشم به راه انتشار گذاشته است.

انتشارات امیرکبیر، طی سالهای اخیر، حقوق بسیاری از کتابهای خود را که مایل به چاپ آنها نبود، به ناشران دیگری واگذار کرده، اما چگونه است که نسبت به چاپ یا واگذاری کتابهای فوق هیچ اقدامی نکرده است؟!

استقبال از شعر ایران

«صدای پای آب» شعر بلند سهراب سپهری که سال گذشته به قلم مارک اسموژنسکی ایرانشناس لهستانی به آن زبان ترجمه شده بود، در آن کشور چاپ و منتشر شد. جالب آنجاست که این کتاب در مدت کمی پس از انتشار با استقبال خوبی روبرو شده است و به همین دلیل ناشر از مترجم درخواست ترجمهٔ یک مجموعه شعر از سپهری کرده است.

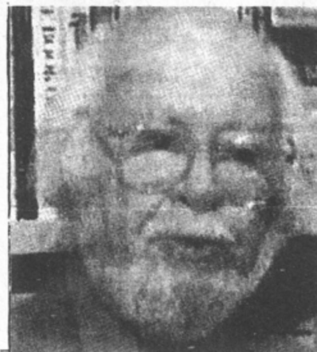
اسموژنسکی هم‌اکنون سرگرم تألیف پایان‌نامهٔ دورهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی از دانشگاه تهران است و نیز مشغول ترجمهٔ شعر بلند «قصیدهٔ لبخند چاک‌چاک» از شمس لنگرودی به همراه گزینه‌ای از شعرهای شاعران نسل سوم.

ترفند بی‌حاصل

یک نویسندهٔ تازه‌کار و بی‌پول امریکایی برای آن‌که کتابش به چاپ برسد، متعهد شد که اگر کتاب او درآمدی نداشت، حق‌التألیف نگیرد و مدتی نیز به‌طور رایگان برای مؤسسهٔ انتشاراتی مربوطه کار کند.

کتاب او در نخستین چاپش، ۴۴۰ هزار جلد فروش داشت و نویسندهٔ خوش‌شانس را صاحب خانه و اتومبیل نو کرد.

خبر فوق را بدین خاطر نوشتیم که شاید شاعران و نویسندگان جوان ایرانی بالاخره به این ترتیب بتوانند ناشران وطنی را به چاپ آثارشان ترغیب کنند. هرچند تصور نمی‌رود که ناشران محترم حتا با این ترفند هم حاضر شوند سرمایه‌ای را به خطر بیندازند!



خاموشی مردِ اسناد

ویلیام شایرر نویسنده و روزنامه‌نگار نامدار قرن و نویسندهٔ کتاب ارزشمند **ظهور و سقوط رایش سوم** روز سه‌شنبه ۷ دی‌ماه در سن نودسالگی در شهر بوستون درگذشت.

او کار نویسندگی را به‌عنوان یک روزنامه‌نگار آغاز کرده بود. وی در سالهای اول دههٔ ۳۰ و در اوج مبارزات استقلال‌خواهانهٔ هند در این کشور بسر می‌برد و دوستی نزدیکی با مهاتما گاندی داشت و همین دوستی سبب تألیف کتابی با نام **گاندی** شد. شایرر از سال ۱۹۳۹ تا پایان سال ۱۹۴۰ از برلین برای شبکهٔ رادیویی «سی‌بی‌اس» امریکا گزارش می‌فرستاد و به‌محض تیره‌شدن روابط امریکا و آلمان و به‌تبع آن بروز جنگ بین آن دو کشور، ناگزیر از ترک آلمان شد.

پس از جنگ، او بهترین گزارشها را از فرایند تشکیل سازمان ملل متحد تهیه کرد. همچنین وی خبرنگار ویژهٔ گزارشهای دادگاه نورنبرگ بود. او با نوشتن کتاب **ظهور و سقوط رایش سوم** که تألیف آن ده سال طول کشید، با اتکاء به تجربهٔ خود و با دسترسی به دهها هزار مدرک، یکی از مهمترین و کاملترین کتابها را دربارهٔ نازیسم و جنگ جهانی دوم نوشت و با این کتاب سبک تازه‌ای در تاریخ‌نگاری ارائه کرد. او از دههٔ ۲۰ وارد دنیای روزنامه‌نگاری شده بود و تاریخ‌نویسی را از صورت «اسنادنویسی»، که پراز نقل و اشاره از کتابها و رساله‌ها و اظهاراتِ به جا مانده از دیگران با ذکر مأخذ و منابع است، به روش «روزنامه‌نویسی» درآورد که بر اساس مشاهدات و شنیده‌های شخص نویسنده است.

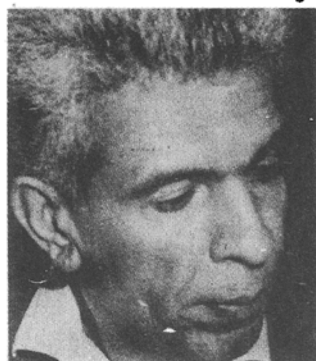
شایرر معتقد بود که خاطرات یک خبرنگار در صحنه، نه‌تنها حاوی اطلاعات ارزشمند و دست اول است، بلکه بسیار دلکش و شنیدنی و عاری از لفّاظی است و خواننده فوراً به اصل مطلب پی می‌برد، مشتاقانه آن را دنبال می‌کند و اطلاعات لازم را به دست می‌آورد.

او بیست روز پیش از مرگش نوشته‌ای دربارهٔ لئو تولستوی را به‌اتمام رسانده بود.

برخی از کتابهای شایرر **خاطرات برلین، خاطرات یک خبرنگار در سرزمین بیگانه، افول دنیای بیسمارک** است.

کارهای گزارشی او هم برندهٔ چندین جایزه شده است. شایرر از آغاز ماه دسامبر بیمار بود و سرانجام در اثر ناراحتی قلبی درگذشت.

گفتنی‌ست که ترجمهٔ کتاب **ظهور و سقوط رایش سوم** در ایران با سر و صداهایی همراه بود. جریان از این قرار بود که سالها پیش کاوه دهگان برای ترجمهٔ این کتاب قراردادی با مؤسسهٔ «فرانکلین» بسته بود که این قرارداد به عللی فسخ شد و مؤسسهٔ مزبور با همکاری انتشارات امیرکبیر اقدام به چاپ ترجمهٔ دیگری از این کتاب به قلم ابوطالب صارمی کرد. اما دراین چاپ، ترجمهٔ دهگان از چند فصل اول کتاب هم آمده بود و با اندک تغییراتی آن را گنجانیده بودند ولی نامی از مترجم مذکور آورده نشده بود و تنها نام ابوطالب صارمی به عنوان مترجم بر روی جلد کتاب به چشم می‌خورد. تا این‌که چندسال پیش ترجمهٔ کاوه دهگان از سوی ناشر دیگری چاپ شد. دهگان از سوی ناشر دیگری چاپ شد. دهگان در مقدمهٔ خود نوشته بود که می‌خواهد در پایان جلد سوم ترجمه‌اش موارد مسروقهٔ ترجمهٔ فرانکلین را نشان دهد که البته تاکنون فقط دو جلد از ترجمهٔ او منتشر شده است و چندسالی‌ست که از جلد سوم آن خبری نیست. مسلماً با انتشار آن و درج ادعاهای دهگان - در صورت درست بودن یا حتا نادرست بودن - جنجال دیگری در مسائل نشر در ایران به راه خواهد افتاد.



قصه‌های جنگ

اصغر عبداللهی داستان‌نویس و فیلمنامه‌نویس، قصه‌های جنگ را که مجموعه‌ای از داستانهای اوست، به چاپ سپرده است.



ترجمهٔ دو اثر هدایت به اسپانیایی

اخیراً ترانه‌های خیام شامل مقدمه و رباعیهای خیام نوشتهٔ صادق هدایت به زبان اسپانیایی ترجمه شده است این کتاب را هما دادین (ز - بهنام) با یاری مترجم و شاعر اسپانیایی «خسوس موناریتس» ترجمه کرده است. پیش از این بوف کور هدایت به قلم همین مترجم به اسپانیایی برگردانده شده و انتشارات «هی‌پریون» آن را منتشر کرده است.

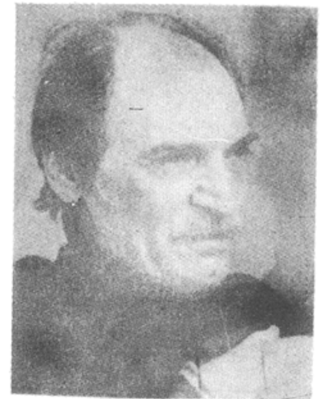
مقاله‌ای در مورد صادق هدایت در «ال پاییس» ضمن اشاره به «بوف کور» دلالت دارد: سبک هدایت از نظر محتوا و شکل به وحدتی شگرف می‌رسد، متن چون «گرداب کِشنده‌ای خواننده را به درون می‌کشد تا به‌وسیله آن بلعیده شود و با آن وارد نیستی شود.

هدایت با تأثیرگیری از خیام و کافکا نثر فارسی را به سطحی قابل مقایسه با شعر کلاسیک کشور خود ارتقاء داده است.

در مورد ترجمهٔ رباعیات خیام به اسپانیایی دو مشخصهٔ اصلی این ترجمه جدید چنین یاد شده است: نخست این‌که گزینش رباعیات از سوی نویسندهٔ بزرگ ایران هدایت تضمینی برای اصالت و تحقیق این اثر است.

دیگر این‌که این‌بار رباعیات مستقیماً از فارسی به زبان کاستیلی با نهایت وفاداری به اصل ترجمه شده و با متن فارسی رباعیها همراه است.

خسوس موناریتس در یادداشتی بر ترجمهٔ رباعیات خیام، اشاره کرده که ترجمه‌های متعددی از رباعیات خیام به زبان اسپانیایی موجود است که غالباً بر اساس ترجمهٔ انگلیسی فیتز جرالد یا ترجمهٔ فرانسوی نیکلاس یا ترجمهٔ عربی آن انجام گرفته است. آنچه خانم دادین ترجمه کرده، نزدیکترین متن «اسپانیایی» به زبان اصلی رباعیات است.



جلد دوم روزگار سپری شده

نشر چشمه همراه با نشر پارسی در حال چاپ نخست جلد دوم **روزگار سپری شده مردم سالخورده** محمود دولت‌آبادی است. به‌زودی این دو ناشر چاپ دوم **ما نیز مردمی هستیم** را از همین نویسنده به چاپ خواهند رسانند.

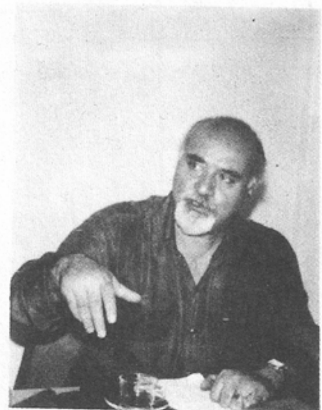
دیگر کتابهای زیر چاپ نشر چشمه عبارتند از:

- مجموعه داستان **حضور آبی مینا** نوشتهٔ ناهید طباطبایی
- گزیده‌ای از شعرهای عاشقانه ناظم حکمت به ترجمهٔ احمد پوری با نام **ترا دوست دارم چون نان و نمک**.
- نمونه داستانهای نویسندگان معاصر آلمان (هانتکه، بندر، برشرت و...) به ترجمهٔ دکتر تورج رهنما با نام **چهرهٔ غمگین من**
- **هورلا** مجموعه داستانی از گی‌دوموپاسان با ترجمهٔ شیرین‌دخت دقیقیان
- **تجزیه و تحلیل موسیقی برای جوانان** تألیف برنشتاین به ترجمهٔ مصطفی پورکمال



تو اصلاً سواد داری؟!

بهرام بیضایی به‌عنوان نمایشنامه‌نویس، در جلسهٔ نقد و بررسی نمایش «سلطان مار» به کارگردانی گلاب آدینه چارچوب جشنوارهٔ نمایشهای مذهبی - آیینی در تئاتر شهر شرکت کرد و به پرسشهای شرکت کنندگان پاسخ داد. او در جواب یک سئوال که چرا چند سالی‌ست که به کارگردانی تئاتر نپرداخته، گفت: دو سال است که سه نمایشنامه را برای اجازهٔ اجرا به همین تئاتر شهر داده، ولی هنوز پاسخی نگرفته است. با گفتن این پاسخ، مدیر تئاتر شهر پشت تریبون رفت و با لحن نسبتاً تندی به بیضایی گفت که چرا به‌جای توضیح دادن دربارهٔ نمایش «سلطان مار» جوّ جلسه را با این گفته‌ها به‌هم می‌ریزد؟ بیضایی در پاسخ گفت: «مگر دروغ می‌گویم؟» سپس مدیر تئاتر پاسخ داد: «اصلاً می‌دانید، خود من نمایشنامه‌های شما را رد کرده‌ام و به آنها اجازهٔ نمایش نداده‌ام!» بیضایی هم که از این جواب جاخورده بود، جواب داد: «تو رد کرده‌ای؟! اصلاً تو سواد داری که نمایشنامهٔ مرا بخوانی؟!» با این پاسخ، جوّ جلسه به‌کلی به‌هم خورد و همهمهٔ شلوغ شرکت کنندگان نیز باعث تشنج بیشتر جلسه شد.



بازهم قاعده‌ای بر مستثنا

روز چهارشنبه ۷۲/۱۰/۲۹ دکتر رضا براهنی شاعر، نویسنده و منتقد نامدار معاصر در یک نشست ادبی که جمعی از شاعران و نویسندگان کشور در آن حضور داشتند، دربارهٔ موسیقی و وزن شعر معاصر فارسی سخن گفت. دکتر براهنی ابتدا تعدادی از سروده‌های خویش، از جمله شعر بلند «دف» را برای حاضران خواند و در ادامه به تحولهای عروض نیمایی بعد از نیما و کوشش‌هایی که از سوی فروغ فرخزاد، احمد شاملو، رضا براهنی و تنی چند از دیگر شاعران معاصر برای توسعه دادن به اوزان شعر فارسی، به‌ویژه از طریق بلند کردن اوزان مختلف‌الارکان صورت گرفته است به تفصیل سخن گفت.

عده‌ای از شرکت کنندگان نیز در این **نشست به طرح سؤالها و نقطه‌نظرهای خود پرداختند و دکتر براهنی به آنها پاسخ گفت.**

در نیمهٔ دوم این نشست چند نفر از **شاعران، جدیدترین سروده‌های خویش را خواندند.**



ده سال خاموشی

افشین کوچک‌زاد

بهرام صادقی در سال ۱۳۱۵ در نجف‌آباد اصفهان متولد شد. پدرش از علمای معروف زمان خود بود و همین امر باعث گردید که فرزندانش، دو پسر و دو دختر، را از همان ایام کودکی به مکتب‌خانه بفرستد. بهرام نیز در مکتب‌خانه با علوم عربی آشنا شد.

پس از گرفتن دیپلم طبیعی از اصفهان راهی تهران می‌شود و در سال ۱۳۴۶ موفق به گرفتن دکترای طب می‌گردد.

نخستین داستان کوتاه او با عنوان «فردا در راه است»، در دی ماه ۱۳۳۵ در مجله سخن به چاپ رسید. در سال ۱۳۴۰ داستان نیمه‌بلند «ملکوت» را انتشار داد و در سال ۱۳۴۹ مجموعه داستانهای کوتاه «سنگر و قمقمه‌های خالی» را منتشر ساخت.

سرانجام در ۱۶ دی ماه ۱۳۶۳ درگذشت.

* * *

بهرام صادقی نویسنده‌ای بود توانا و آگاه نسبت به مسایلی که می‌پرداخت. سبک خاص او الهام گرفته از داستانهای کوتاه «آنتوان چخوف» و «گی‌دو موپاسان» بود و ماحصل جریان ذهنی خود را از نوشته‌های «داستایوسکی» و «نیچه» نشأت می‌گرفت.

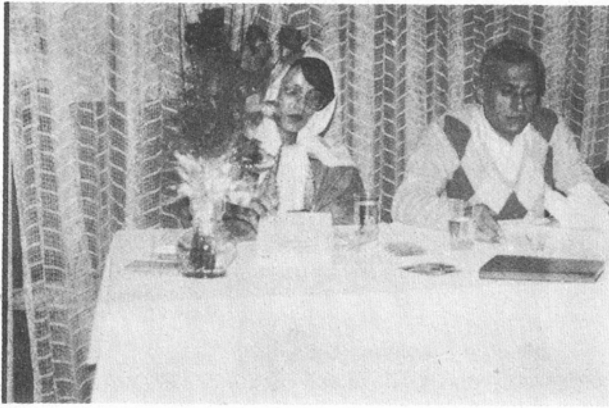
«فردا در راه است»، نخستین داستان کوتاه او، ماجرای نعشی را بیان می‌کند که در دالان مسجد گذاشته بودند و هنوز کسی فرصت نکرده بود روی آن را بپوشاند. او با همین قصه خلاقیت هنری خویش را نسبت به ابداع داستان کوتاه نشان داد.

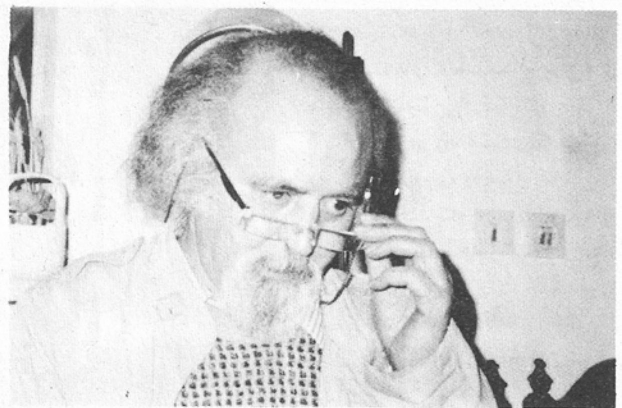
اما اوج قدرت نویسندگی او در قصه «کلاف سردرگم» نمایان می‌شود. صادقی در این داستان ماجرای مردی را بیان میکند که به عکاسی رفته و عکسی می‌گیرد. عکاس برای ظهور فیلم امروز و فردا میکند. سرانجام مرد مأیوس شده به عکاسخانه روبرویی می‌رود. سوژه داستان بیشتر شبیه اشعار «ژاک پره‌ور» است اما سبک او در این نوشته به داستانهای «جیمز جویس» شباهت پیدا می‌کند.

در داستان کوتاه «آوازی غمناک برای یک شب بی‌مهتاب» او به نثر درونی روی می‌آورد و از این طریق با خواننده رابطه برقرار می‌کند. شخصیت این داستان، و تا حدی خود نویسنده، به‌تدریج رو به نابودی کشیده می‌شود. مرد بیمار است و تا چند روز دیگر زنده نمی‌ماند. لایه‌های درونی ذهن نویسنده نیز زیر فشارهای اجتماع رو به پوچی و بدبینی گام می‌نهد. صادقی در اینجا پای در رکاب «بوف کور» هدایت می‌گذارد و منحط بودن دنیا را به تصویر می‌کشد. مرد بیمار همچنان می‌نالد و صادقی همچنان مأیوس‌تر می‌شود و سرانجام چیزی جز کلاغ‌ها و مسافر غریب و حیوان باقی نمی‌ماند.

داستان «آوازی غمناک برای شب بی‌مهتاب» از داستانهای کوتاه و ماندگار نثر ادبی معاصر ماست.*

* تکاپو به مناسبت دهمین سال خاموشی نویسنده ارزشمند داستان امروز ایران، حرفهای فراموش شده او را چاپ زده است.





شانزدهمین و هفدهمین آینه

جمعه ۲۶ آذر ۱۳۷۲ شانزدهمین جلسه آینه‌ها در جهت نقد و بررسی رمان وقتی سموم بر تن یک ساق می‌وزید، برگزار شد. خسرو حمزوی، نویسندهٔ رمان، پس از بیست سال انزوا در جمعی از نویسندگان، شاعران، اساتید دانشگاه و دانشجویان حضور یافت تا شنونده آراء خوانندگان خود باشد.

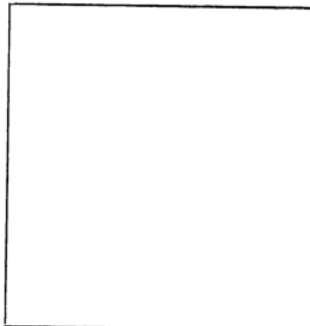
در ابتدای جلسه معرفی کوتاهی از حمزوی و تحلیل فشرده‌ای از رمان وی به عمل آمد. سپس به ترتیب شهلا لاهیجی، بنفشه حجازی، عبدالعلی دستغیب، عباس زاهدی، بهروز سلطانیان، سیما کویان، حافظ موسوی، نسترن موسوی، محمود معتقدی، علی‌رضا حسنی آییز و رضا سیدحسینی نظریات خود را بیان کردند. نیمهٔ دوم جلسه با پرسش و پاسخ آغاز شد و نویسنده و حاضران به گفتگو پرداختند.

مفتون امینی، اصغر الهی، محمود برآبادی، سینا بهمنش، شهرنوش پارسی‌پور، صفدر تقی‌زاده، ناهید توسلی، سپیده سامانی، فرهاد عابدینی، مهرداد فلاح و بهروز منفرد از دیگر میهمانان و احمدرضا حشمتی، نادر درفشه، سیما کویان، مژگان مددکار، حافظ موسوی و علی میانکلی از یاران برگزارکنندهٔ جلسه بودند.

جمعه ۲۴ دی ماه ۱۳۷۲ قریب به هفتاد تن از دوستداران هنر و ادبیات گردهم آمدند تا در هفدهمین جلسه آینه‌ها شاهد نقد و بررسی دو دفتر شعر تعلیق و در بهترین انتظار مهرداد فلاح باشند.

علی‌رضا آییز، مفتون امینی، سینا بهمنش، ناهید توسلی، عبدالعلی دستغیب، عباس زاهدی، عنایت سمیعی، رضا شمسی، حسن صفدری، شمس لنگرودی، محمود معتقدی، بهروز منفرد، آرش بیگدلی، نسترن موسوی، حافظ موسوی و بیژن نجدی سروده‌های فلاح را موشکافی کرده و تأکید او بر عنصر زمان، بهره‌وری از استعارات، بازتاب دادن واقعیات اجتماعی و تاریخی نسل خود و... را برشمردند. در پایان محمد حقوقی به تفصیل دربارهٔ زبان و نقاط قوت و ضعف دفترهای شعر مورد بحث صحبت کرد.

محمود برآبادی، بنفشه حجازی، سیدعلی صالحی، کریم قنبری، شهاب مقربین و کوروش همه‌خانی از دیگر میهمانان حاضر در جلسه بودند.



«آتیه» به جمع خانوادهٔ مطبوعات پیوست

«آتیه» اولین نشریهٔ دوهفتگی بیمه‌های اجتماعی در ایران پس از انتشار ۹ شمارهٔ آزمایشی سرانجام اول دی‌ماه سال جاری به‌صورت سراسری در سرتاسر کشور منتشر شد.

صاحب امتیاز این نشریهٔ جدید که در قطع نصف روزنامه‌های کثیرالانتشار و در ۱۶ صفحه به جمع مطبوعات کشور پیوسته است. سازمان تأمین اجتماعی است. در سرمقالهٔ این نشریه با عنوان «راه آتیه» با اشاره به بهره‌مندی ۴۷٪ جمعیت شهرنشین کشور از خدمات تأمین اجتماعی آمده است:

«اگر آتیه بتواند نه به‌عنوان سخنگوی یک‌جانبهٔ سازمان تأمین اجتماعی بلکه به‌عنوان وسیله‌ای برای ارتباط متقابل اعضای خانوادهٔ بزرگ تأمین اجتماعی کشور عمل کند و اعضای این خانواده بزرگ یعنی مردم و عناصر خدمتگزار در سطوح مدیریت، کارشناسی، اجرایی و اداری نظام تأمین اجتماعی کشور را با مسائل یکدیگر بیش از پیش آشنا سازد قطعاً راه خود را یافته است...»





دوران

شمارهٔ نخست ماهنامهٔ فرهنگی ـ هنری ـ اجتماعی دوران در بهمن‌ماه ۷۲ منتشر شد. صاحب امتیاز و مدیر مسئول آن حمیدرضا زاهدی است و مطالب زیر نظر تحریریه گردآوری و انتخاب می‌شود. مقاله‌های این شماره تألیف یا ترجمهٔ گابریل گارسیامارکز، ولادیمیر پوزنر، اسلاومیر مروژک، سیدمصطفی کاظمی میر، ر. ـ کهنه‌گورایی، فرمان شیرخدایی، اسداله امرایی، حسن بنی عامری، محمد قاضی‌ب، فرزاد مشکوه، حبیب‌اله نیک نژاد، بشیر حمیدی امام، رحمت حقی‌پور، نقی فرزان‌تبار، وصال روحانی، محمدرضا کاتب، محمدرضا گودرزی، علی سهراب و امیر لواسانی است.

برای این نشریهٔ نوپا و همکاران آن آرزوی موفقیت می‌کنیم.

زیبا شدم

«ماهنی، چشم‌های ابوطالب را گذاشتند زیر ملافه، بردند، استخوان‌هایش را هم بردند. پوست قاچ قاچ و زخمش را هم بردند. ندادند بکارمش بالای سر پدر تا کاجش دوباره سبز شود. .... ماهنی، ماهنی، می‌توانستم خودم دوباره بزایمش، شیرش بدهم، شیرم را از لوله‌ای که به بینی‌اش وصل بود توی حلقش بریزیم، بزرگش کنم، دوباره و دوباره و دوباره»

روز دهم دی ماه اعضای کارگاه قصه و شعر دکتر رضا براهنی جلسهٔ بررسی رمان تازه منتشر شدهٔ «او را که دیدم زیبا شدم» نوشتهٔ شیوا ارسطویی را با حضور نویسندهٔ رمان و جمعی از شاعران و نویسندگان و علاقمندان برگزار کردند. گرد آمدن بیش از صد تن که در بین آنها چهره‌های آشنا زیاد بودند، اجتماع بی‌سابقه از اهل ادبیات را تشکیل داد. در این جلسه ارسطویی بخشهایی از اثر را قرائت کرد و به پرسشها پاسخ گفت، و سخنرانها به بررسی کتاب پرداختند، هر یک از زاویه یا زوایائی.

علی معصومی، نخستین بررسی را ارائه داد: (۱) زاویهٔ دیدها یا نظرگاه‌ها یا راویهای کتاب؛ و (۲) فضای هندسی حاکم بر اثر براساس آنچه که از مضمون اثر مستفاد می‌شود. معصومی این رمان را به دلیل حذف دانای کل و ظهور راوی در اشکال مختلف جزو آثار مدرن به حساب آورد: فضای داستان از طریق روایت راوی اصلی یعنی شهرزاد و نیز از طریق گفتگوی درونی او با ماهنی، گاه از درون و گاه از بیرون شکل می‌گیرد. مجموعه این فضاها این حس را القا می‌کند که شهرزاد قادر به ایجاد ارتباط با دیگران نیست. رابطه‌اش با ماهنی، با ابوطالب، با پدر و مادر، و ...

هیچیک به سامان نمی‌رسد و در نهایت رها شده در فضای خالی از شخصیت‌ها با ماهنی همزبان می‌شود.

پروشات کلامی، ساختار تاریخی فرهنگی شخصیت‌های رمان را زاویهٔ نگاه به این اثر انتخاب کرده بود. به عقیدهٔ او هرچند کتاب توسط یک زن نوشته شده و شخصیت اصلی آن زن است، الگوی ساخت و پرداخت شخصیت‌ها متأثر از معیارهای جامعه و تاریخ مذکر است: زن اول رمان، زیباست، فداکار است، تیمار می‌کند؛ مردها در وجود هم تکرار می‌شوند (پدر راوی و ابوطالب)، قوی و محکم هستند اگرچه پسربچه‌ای زلزله زده باشد (بابک)، حتی وقتی حضور فیزیکی ندارند سایه سنگین خود را بر فضای اثر مسلط کرده‌اند (ابوطالب). مرد می‌خواهد که زن زیبا شود و می‌شود. و.... از دید خانم کلامی این الگوها همه از اعماق تاریخ خود را به ناخودآگاه نویسنده رسانده و شخصیت‌های کتاب را به خود آغشته کرده است. در حالی‌که به نظر شهلا لاهیجی، روح مسلط بر کتاب نه مردمداری و مردسالاری بلکه روح زنانه‌ای است که در اشتیاق بارور شدن است و در این رهگذر مردها تنها به عنوان عاملین این باروری مطرح شده‌اند؛ به طوری که با همه آنها به یکسان برخورد شده، چون قرار است فقط مرد باشند. لاهیجی ظرفیتهای کتاب را بیش از حد فعلی می‌دانست و معتقد بود شخصیت‌ها جای پرداخت بیشتری دارند و موجزگویی به آن لطمه زده است. ایشان این پرسش را پیش کشیدند که آیا اثر قصه کوتاهی است که بلند شده یا قصهٔ بلندی که کوتاه شده؟ این پرسش پاسخهای مختلفی را برانگیخت:

بیژن بیجاری معتقد بود که تکلیف شخصیت‌ها در این نوع برخورد با اثر به خوبی روشن نشده، اگر قصه کوتاه است حضور شخصیت‌ها باید محمل داشته باشد. اگر قصه بلند است، زنی که نقش زاییدن را بازی می‌کند می‌توانست و باید حضور گسترده‌تری داشته باشد، همچنین در مورد پیرزن اول کتاب (عمّه) و شخصیت‌های دیگر مثل فرح. ایشان برخلاف معصومی بر این نظر بود که راوی اثر، دانای کل است و انتخاب زوایای دید مختلف کاملاً درست و منطقی است، هرچند باعث پیچیدگی اثر شده است. بیجاری لحن یکدست و زبان رمان را از نقاط قوت آن به شمار آورد، چیزی که این روزها کمتر پیدا می‌شود.

حسن زاهدی معتقد بود که همهٔ انواع روایت تجربه شده است، حتی روایت نمایشی یا بی‌طرف. به نظر ایشان همهٔ شخصیت‌های زن در واقع خود شهرزاد هستند و همهٔ مردها هم یک مرد هستند. زاهدی نوشته را به صورت یک شعر می‌دید که از تصویر به استعاره و از آن به اسطوره - اسطورهٔ زایش - حرکت می‌کند. نویسندهٔ کتاب در پاسخی که بعدها به پرسش یکی از حضار در همین زمینه داد گفت: هرچند ممکن است نوعی ذهنیت شاعرانه در کتاب حضور داشته باشد ولی آنچه به آن کلیت داده عنصر روایت است که اثر را در نهایت به صورت یک قصه درمی‌آورد.

شهرنوش پارسی‌پور نیز از جنبهٔ مادر سالارانهٔ - نه لزوماً زن سالارانه - اثر دفاع کرد. از دیدگاه ایشان حضور زنانه توأم با رقّت قلب است و به سوی حضور ضعیفتر کشیده می‌شود. ولی در عین حال حضور سالم آینده (ماهنی) نیاز به آدمهای سالم امروز دارد. پس چرا اینهمه چسبیدن به ابوطالب. اگر آینده است که گذشته را می‌سازد پس آینده گذشتهٔ سالمتری را باید طلب کند. آیا می‌شود تضمین داد که ابوطالب در صورتی که در نتیجهٔ معجزه‌ای سلامتی خود را بدست آورد او هم شهرزاد را انتخاب خواهد کرد؟ دیالکتیک حاکم بر روابط بین بابک و شهرزاد به این صورت است که: بابکِ پدر و مادر از دست داده، در ذهن خود پدر و مادری می‌سازد؛ بچه‌ای که به دنیا نیامده پدری می‌طلبد. در این دیالکتیک این موجود بالقوه مادر به سوی موجودی کشیده می‌شود که بالفعل پدر و مادر از دست داده است. در این ارتباط و در این کشف و شهود همدیگر را آرام آرام پیدا می‌کنند.

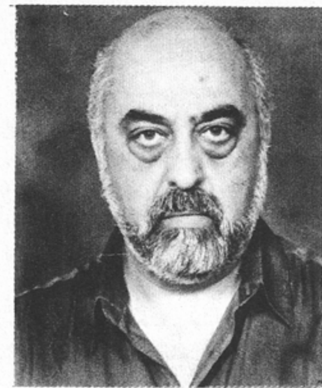
منصور کوشان نثر محکم و «بدون شلختگی» کتاب را بارزترین خصیصه آن می‌دانست. اگرچه چند نمونه از جملات به قول خودشان غیر داستانی که «دخالتهای نابجای نویسنده» در گفتگوی شخصیت‌هاست می‌توانست شده باشد. ایشان معتقد بود که روایها هیچکدام ساخته نمی‌شوند، فصلها عوض می‌شوند، روایها عوض می‌شوند بدون اینکه لحن و تکیه کلامها عوض شوند از دیدگاه کوشان از آنجا که در روابط بین شخصیت‌ها تضادی مشاهده نمی‌شود، به بیان دیگر همه خوب هستند، نمی‌توان اثر را رمان به حساب آورد، ایشان فصل اول را درخشانترین بخش کتاب می‌دانست.

مدیا کاشیگر جذابترین جنبه اثر را پرداختن به مسئله زن عنوان کرد. و آن را اولین رمان طی سالهای اخیر می‌دانست که به این مسئله به صورتی شجاعانه می‌پردازد. ولی چرا شهرزاد قدرت انتخاب ندارد، چرا همهٔ مردها بجز پدر شهرزاد عقیم هستند؟ ایشان دو شخصیت فرح و آمنه را دو شق آیندهٔ شهرزاد می‌دانست: ازدواج و مادر شدن، و یا اصرار بر ادامهٔ حرفه. کاشیگر جابجایی راویها را قابل توجیه نمی‌دانست. در حالیکه محمود معتقدی این را از جنبه‌های مثبت اثر به حساب آورد که نویسنده با تغییر راوی سعی دارد خواننده را با زوایا و ذهنیت‌های مختلف با اثر روبرو کند. حضور شهرزاد به عنوان محور، خط داستان را به جهتی طبیعی هدایت می‌کند. معتقدی برخی اعمال شخصیت‌ها را واجد انگیزش کافی نمی‌دانست: چرا شهرزاد به امدادگری روی آورده؟ آیا تنها به این دلیل که به دانشگاه راه پیدا کند؟ چطور به دنیای ابوطالب راه پیدا می‌کند؟. اختلاف نظر در مورد ژانر اثر به بحث معتقدی هم راه پیدا کرد. ایشان عقیده داشت که ساختار اثر چنان حکم می‌کند که نوشته قد و قواره‌ای در حدود ۳۰ صفحه داشته باشد.

خانم ثابتی‌فرد در برخورد با اثر نشان دادند که به شدت تحت تأثیر آن قرار گرفته و شیفته آن شده است. به طوری که بررسی ایشان تبدیل به یک شرح شیدائی شد. ایشان ماهنی را مسیح متبرکی می‌دید که در لحظه‌ای تولد صحنه را از مردها خالی میکرد. ثابتی سعی می‌کرد نشان دهد که چطور شده که اثر به این صورتی که هست ساخته شده است و چرا ما از آن لذت می‌بریم. چون همهٔ جزئیات در سایهٔ یک کل عینی هستند، چون همه چیز در خدمت شناخت چیزهای دیگر است، چون با افشای تدریجی است که خواننده ارتباط ساختاری و سیستماتیک قصه را در تمامیت آن می‌بیند که پیش چشم او برپا ایستاده است، چون همهٔ شخصیت‌ها به صورتی پرتابی، همانند خود زایش، حضور می‌یابند، چون اثر با حس تجربه نوشته شده و بنابراین عینی و قابل لمس است، چون نویسنده با حوادث درگیر شده، چون شخصیت‌ها نسبی هستند، هر کس با دیگری موجودیت پیدا می‌کند، همه از جنس هم هستند، و چون اینها همه، حول کانونی جمع آمده‌اند که شهرزاد است، که زن است. چون ..... پس از پرسشها و پاسخ‌هایی که بین حضار و سخنرانها یا نویسندهٔ کتاب رد و بدل شد دکتر براهنی با جمع‌بندی مطالب عنوان شده و توضیح جنبه‌هایی که در طی بحث‌ها بیشترین توجه و در عین حال اختلاف نظر را به خود جلب کرده بودند، جلسه را تا پایان آن ادامه داد:

از مهمترین مسئله‌ای که در مورد این نوشته مطرح است این است که: ژانر این نوشته چیست؟ دوستان با طرح این پرسش به یک مسئله خیلی خیلی مهم اشاره می‌کنند و آن اینکه در عصری که جنگ مطرح است و مسئلهٔ زن مطرح است و آرزوهای او و آرزوها و امیدهای بچه‌ها (بابک، ماهنی و خود شهرزاد هم)، خانم ارسطویی انگشت حساس به جایی گذاشته‌اند که باید حساس نگریسته شود: بابک، زلزله، و بیچارگی مردم ایران در مقابل آن. وقتی بحران‌زدگی ارزشها در جامعه وجود دارد و وقتی که مضامین مدام در حال متنوع شدن هستند، دیگر ژانری به صورت ژانرهای تثبیت شده نمی‌تواند وجود داشته باشد. و به همین دلیل ممکن است قصه کوتاهی در ۱۵۰ صفحه و یا قصه بلندی در ۳۰ صفحه نوشته شود. چون آنچه که ژانر قصه را تعیین می‌کند نه کمیت آن بلکه کیفیت آن است. و کیفیت یک مسئله ساختاری است؛ ساختاری که در حال حرکت به طرف رمان شدن است. این قصه در حال حرکت به طرف رمان شدن است چون: در قصه کوتاه یک کانون وجود دارد و در اینجا کانون‌های مختلف: شهرزاد، بابک و زلزله - شهرزاد ابوطالب و جنگ - شهرزاد و زلزله - ابوطالب، بابک و نگهداری ابوطالب توسط شهرزاد مثل نگهداری پدر شهرزاد توسط مادر.... و این کانونها در یک کانون با هم متحد می‌شوند و سیستم پیدا می‌کنند. پس ما داریم به طرف رمان می‌رویم، ما سروکار داریم با بحران خود ژانر؛ یعنی به جایی می‌رسیم که دچار بحران ژانرها می‌شویم. و این اثر نمایندگی می‌کند آن چیزی را که به صورت سیستماتیک در ادبیات امروز ایران وجود دارد و اینهمه یکی از نماینده‌های شاخص آن بحران زدگی است. ما باید بجای فیکسه کردن آن به صورت یک ژانر (قصه بلند، قصه کوتاه، شعر....) باید از خود بپرسیم که با اینهمه چیزهای داده شده و اینهمه بحران در فرم و ژانر با توجه به اینکه تعاریف مشخصی از ژانرها را نداریم و چون نداریم و از آنجا که تاریخ و فرهنگ ما مدام از ما می‌طلبد که آنها را اداره کنیم و بیان کنیم و هنوز وسایل اولین این بیان‌ها را پیدا نکرده‌ایم و به همین دلیل بحران زده‌ایم، این قصه هم یکی از نماینده‌های شاخص آن بحران زدگی است، پس بیاییم آن را به این صورت ببینیم که ما هنوز نمی‌دانیم که این چه ژانری است.

گزارش از «فتاح محمدی»



پیشنهاد جشن صدمین سال تولد نیما به یونسکو

شراگیم یوشیج که بعد از سالها به ایران بازگشته بود تا به دنبال پیشنهاد برگزاری جشن صدمین سال تولد نیما از سوی دکتر رضابراهنی، طبق وصیت پدرش، کالبد او را بهٔ زادگاهش یوش بازگرداند، پس از گفت و شنودهای بسیاری پیرامون برگزاری این جشن بزرگ، به امریکا بازگشت و در آنجا نامه‌ای، از جانب «کمیتهٔ برگزاری جشن صدمین سال تولد نیما» به سازمان یونسکو وابسته به سازمان ملل متحد نوشت و خواست تا در این اقدام شکوهمند سهیم شود. گفتنی‌ست به احتمال زیاد، سازمان یونسکو از چنین جشنی پشتیبانی خواهد کرد، اما تا امروز هنوز پاسخی دست‌کم به دفتر مجلهٔ تکاپو نرسیده است.

تکاپو، همچنان که با دکتر رضابراهنی در برگزاری این جشن مستقل میهنی همگام شده است. در این راه جستجوگر و پویا خواهد بود و امیدوار است که به‌نحوی شایسته به انجام برسد.

اطلاعیهٔ شراگیم یوشیج در مورد چاپ آثار نیمایوشیج

بدین‌وسیله به اطلاع می‌رساند امسال سی و چهارسال از خاموشی پدرم نیما یوشیج می‌گذرد. پس از گذشت این سالیان متأسفانه اخیراً بعضی از ناشران سودجو را بر آن داشته است تا با چاپ خودسرانهٔ آثار نیما که اغلب هم به صورت مغلوط انجام گرفته است، درکار چاپ و نشر آثار گرانبهای بازمانده از او آشفتگی ایجاد کنند و خوانندگان را به زحمت و اشتباه بیندازند.

این موضوع مرا بر آن داشته است تا بدین‌وسیله رسماً و قانوناً اعلام نمایم که کلیهٔ آثار پدرم نیما یوشیج، حتی آنها که در زمان حیات او به‌صورت کتاب چاپ شده بود و بعدها و در طول سالیان دراز با نظارت این‌جانب و همکاری دوست عزیزم سیروس طاهباز با مراجعه به اصل آثار نسخه‌برداری و تدوین و برای چاپ آماده شده است و در آنها آخرین تصحیحات و نظریات نیما ملحوظ شده است، به این دلیل قانون «گذشت سی‌سال از درگذشت صاحب اثر» در مورد چاپ آنها صادق نیست.

لذا بدین‌وسیله رسماً اعلام می‌دارم که از این تاریخ به بعد هیچ ناشری بدون عقد قرارداد چاپ و یا تجدید نظر با این جانب شراگیم یوشیج تنها فرزند و وارث منحصر به فرد قانونی نیما یوشیج، حق و اجازهٔ چاپ آثار نیما یوشیج را به‌صورت کتاب نخواهد داشت و متخلفین مورد پیگرد قانونی قرار خواهند گرفت.

تهران ـ ۲۱ شهریور/ ۱۳۷۲

شراگیم یوشیج

رونوشت به: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ایران
دفتر مجلهٔ تکاپو
دفتر مجلهٔ کلک
به مطبوعات شهری داخلی و خارجی
به وکیل قانونی این جانب آقای اباصلت بینایی وکیل پایهٔ یک دادگستری

سال خانواده

مجمع عمومی سازمان ملل قطعنامه مورخ ۸ دسامبر ۱۹۸۹ سال ۱۹۹۴ را سال جهانی خانواده اعلام کرد. مضمون این سال «خانواده: منابع و مسئولیت‌ها در جهانی در حال تغییر» است و وظیفه هماهنگی و تدارک برگزاری آن به دفتر سازمان ملل در وین محول شده است.

نمایندگی کمیساریای عالی سازمان ملل متحد در امور پناهندگان ـ جمهوری اسلامی ایران با انتشار جزوه‌ای هدف‌های سال جهانی خانواده را «برانگیختن اقدامات محلی، ملی و بین‌المللی در جهت افزایش آگاهی دولت‌ها و بخش خصوصی در مورد مسائل خانواده»، «تقویت نهادهای ملی برای تدوین، اجرا و کنترل سیاست‌های مناسب در مورد خانواده‌ها» و... برشمرده است.

کاترین لیتاسی ـ رولیر، هنرمند سوییسی مقیم وین، طراح نشان رسمی سال جهانی خانواده است. این طرح قلبی را در پیوند با قلبی دیگر و در پناه سقفی نشان می‌دهد. طرح باز است تا تداوم را با اشاره‌ای به نامطمئن بودن نشان دهد.



وداع با مردی زمینی، و نه سرزمینی

سراپا چشم می‌شوی. چشم‌انتظار نامه‌ای از پیرمردی که چند شعر او را به‌مناسبت نودمین سال تولدش ترجمه کرده‌ای. آن شمارهٔ مجله را هم برایش فرستاده‌ای. چشم به‌راهی تا پیرمرد عکس امضاشده‌اش را برایت بفرستد. شاید یک دو کتابش را نیز.

همه‌تن انتظار شده‌ای و همین انتظار گاه تو را به یأس می‌خوانَد. گاهی می‌اندیشی که ترجمه‌ات را خوانده و نپسندیده، یا نامه‌ات به دستش نرسیده، یا هزار پای دیگر. اما باز جانت را به جرعهٔ دیگری از انتظار دعوت می‌کنی.

پس از ماهها انتظار، لیکن، عزیزی از آن سوی خط می‌گوید: «پیرمرد رفت. چندماهی می‌شود که رفته است. ما هم دیر دانستیم...»

دیگر چه باید بگویی؛ که مرگ همه‌چیز را گفته است.

در اتاق تنهایی خویش می‌نشینی و برای نخستین بار در سوک یک غیرهم‌وطن می‌گریی...

□□□

بیستم دسامبر، سالمرگ گاستون وارینگ‌ئی‌ین شاعر، نویسنده، ادیب، نظریه‌پرداز، زبان‌شناس و لغت‌شناس بزرگ فرانسوی‌ست. او هنگامی از دیار واژه‌ها کوچید که چندماه پیش، نودسالگی‌اش را دیگران جشن گرفته بودند. نابغه‌ای که به سی زبان می‌توانست بخوانَد و بنویسد، اما همهٔ توان خود را، یکسره، صرف آموزش و گسترش زبان بین‌المللی اسپرانتو کرده بود.

مردی که در سال ۱۹۰۱ متولد شد و ۱۶ سال عهده‌دار ریاست آکادمی زبان اسپرانتو بود و آثار بسیاری به این زبان تألیف کرد. همچون دستور زبان تحلیلی جامع اسپرانتو، لغت‌نامهٔ بزرگ فرانسه ـ اسپرانتو، زبان و زندگی، و دهها اثر ارزشمند دیگر؛ ولی مهمترین و ارجمندترین کار او تهیه و تدوین فرهنگ جامع مصور اسپرانتو بود که روش تألیف آن به‌مثابهٔ انقلابی بود در فرهنگ‌نویسیِ جهان که بی‌شک این روش شایستهٔ آن است که در دانشگاه‌ها، آموزشگاهها و مؤسسات فرهنگ‌نویسی و کتابداری تدریس شود.

از او ترجمه‌های گوناگونی نیز از آثار ادبی جهان به اسپرانتو، یادگار مانده است. ازجمله گلچین شعر فرانسه از قرون وسطا تا امروز (در چندین مجلد)، گزینهٔ اشعار هاینه، و گزینهٔ اشعار بودلر.

اما آنچه او را با ایران پیوند می‌دهد، ترجمهٔ مستقیم رباعیات خیام از فارسی به اسپرانتو است که در آن، با حفظ وزن و حفظ اصالت جایگاه قوافی، آنچنان ترجمهٔ دقیق و روانی به‌دست داده که برخی آن را بهترین ترجمهٔ اشعار خیام در جهان می‌دانند.

باری، سرانجام وارینگ‌ئی‌ین که همهٔ عمر به‌کشف واژه‌ها پرداخته بود، روز بیستم دسامبر ۱۹۹۱، آن یگانه واژهٔ مجهول را هم کشف کرد...



پوزش و تصحیح:

متأسفانه در مقاله «خودشیفتگان عیار بالا» شماره ۶ مجلهٔ تکاپو، آذر ماه ۷۲، لغزشی رخ داده و جابه‌جایی در ستونها به‌وجود امده است. با پوزش از خوانندگان و نویسنده خواهشمندیم به صورت زیر اصلاح شود:

آغاز مقاله از بند «به انواع بسته‌بندی...» سطر دوم ستوم دوم شروع می‌شود تا ۳۱ سطر بعد «... خاموش می‌مانند تا...» که ادامه‌اش «شماری به شمار دیگر...» است که از آغاز مقالهٔ چاپ شده شروع شده تا به آخر.



به سوی حجم و فرمهای پیچیده‌تر

ماه گذشته به مدت یک هفته نمایشگاهی از ۳۷ کار سفال بیتا فیاضی در گالری کلاسیک اصفهان برگزار شد. بعضی از این آثار به صورت تکی و بعضی به صورت مجموعه‌های چهارتایی یا بیشتر بودند. بیتا فیاضی در آثارش ضمن گریز از کلیشه‌های رایج در کار سفال می‌کوشد به فرمهای هندسی تازه‌ای دست یابد. گرایش و دلبستگی هنرمند به حجمهای مدرن و نامتقارن او را در بعضی از آثارش موفق نشان می‌دهد. استقبال بازدیدکنندگان از این نوآوریها در هنری که به هرحال قدیمی‌ست و ریشه در سنتهای پذیرفته شده دارد جالب توجه بود. ضمن اینکه کارهای سنتی‌تر هنرمند از قبیل ظروف قدیمی آشپزخانه، شاید به تبع حس تداول بیننده با استقبال سریعتری روبر شدند. در کنار این آثار موفقیت مرجانهای دریایی و ظرفهای تخت موجدار و مجموعهٔ همگون قارچها و انفیه‌دانها نشانگر این واقعیت‌اند که نوآوری و سلیقهٔ شخصی در صورت همگامی با دستاوردهای تازه و ضرورتهای زمانه می‌تواند ارتباط منطقی خود را با بینندهٔ کنجکاو و هنردوست برقرار کند. مجموعهٔ قطعات تزیینی که از تکه‌های تخت در اندازه‌های گوناگون ساخته شده بود، ضمن استفاده از ساده‌ترین مواد طبیعی قابلیت تطبیق با هرگونه دکوراسیون مدرن و حتی مجلل را می‌توانست داشته باشد. تابلوهای سفال بخش دیگری از این نمایشگاه بودند که در نوع خود تا حدودی تکراری به نظر می‌آمدند. مجموعهٔ برگ ریواس با منفذهای شبکه‌مانندش شکفتن گلهای ناشی از انفجار اتمی را به ذهن می‌آورد. امروزه تکنیکهای جدید سفال اعم از پخت، طراحی، نقش‌اندازی و لعابکاری پیشرفتهای زیادی کرده‌اند، به طوری که دست هنرمندان اروپایی و امریکایی برای خلق آثار بدیع و ترکیبی کاملاً باز است. متأسفانه در کشور ما که مهد سفالکاری از دوران باستان تا به امروز است، تکنیکها در همان ابتدایی‌ترین مراحل گذشته متوقف شده‌است. هنرمندان جوان ناچارند بخش مهمی از شور و اشتیاق و نیروی خود را صرف غلبه بر کمبودها و محدودیتها کنند. در چنین شرایطی نوآوریهای انسان درخور توجه است. البته اساتیدی هستند که راهگشای این نوآوریها بوده‌اند. در میان این اساتید محمد مهدی انوشه به جهت کار مستمر و پرورش ذوق نوآوری از دیگران شاخص‌تر است. روبهمرفته مجموعهٔ کارهای بیتا فیاضی نشاندهندهٔ این واقعیت است که هنرمند در مرحلهٔ گذر به سوی حجم فرمهای پیچیده‌تر هندسی‌ست.

دیدار از کارهای بیتا فیاضی هنرمند مقیم پایتخت در گالری اصفهان فرصت مغتنمی بود که به همت گردانندگان این گالری میسر شد. با امید اینکه چنین مراکز فعالی تحت نظارت افراد باصلاحیت و هنرمند در دیگر شهرهای بزرگ کشورمان هرچه بیشتر پا بگیرد.

فراخوانِ آموزش نوین

فراخوان آموزش نوین در تابستان گذشته در ماهنامهٔ لوموند دیپلماتیک با امضای بیش از یکصد شخصیت آموزشی، فرهنگی و سیاسی فرانسوی و ده‌ها گروه ملی آموزش نوین منتشر شد. فراخوان از جانب نخستین امضاکنندگان ایرانی، خانمها منیژه عراقی‌زاده و فاطمه قاسم‌زاده و آقایان محمد پوینده، هادی غبرایی و مدیا کاشیگر به مجله ارسال شده است. نخستین امضاکنندگان ایرانی از همهٔ علاقه‌مندان به اعلام همبستگی درخواست دارند که الحاق خود را با ذکر نام و شغل و نشانی به دفتر مجله اعلام دارند تا شاید مقدمات تشکیل گروه ایرانی آموزش نوین فراهم آید.

آموزش نوین ریشه در تاریخ همه‌ی آن اندیشه‌هایی دارد که در برابر بردگی انسان طغیان می‌کنند، آموزش نوین در سنتِ همواره نو شده‌ی همه‌ی کردارهایی ریشه دارد که انسان به آنها دست می‌یازد تا خود رهایی‌بخش خود باشد. انسانها و بنابراین فرزندانِ انسانها هزار بار بیش از آن چیزی است که معمولاً تصور می‌شود...

همه گناهکاریم!

فراخوانِ آموزش نوین به مبارزه خواستن همه‌ی تبعیض‌ها، محرومیتها و خشونتهای وحشیانه است، پاسخی است به جوانانِ نومید و جهان سوم بی خون شده‌یی که جامعه‌های رباخوار خونش را بی شرمانه می‌مکند.

رؤیای همه‌ی انسانها عدالت بیشتر، سعادت بیشتر و حیثیت بیشتر است. این رؤیایی است به قدمتِ خودِ انسان. اما آنچه می‌تواند زندگی را دگرگون کند نه نهادهاست، نه لایحه‌ها و نه مصوبه‌ها. تنها انسانها توانِ تحقق چنین رؤیایی را دارند، آن هم اگر خود بخواهند ورنه هیچ دستورالعملی کارساز نیست.

سیاست بر خطاست اگر بپندارد که می‌تواند برای شهروندانِ حاشیه‌نشین برنامه ارایه دهد و راه چاره بیندیشد: تنها رسالت چنین شهروندانی هوکردن یا هوراکشیدن است. عمل شبه دموکراتیکِ تفویض قدرت به‌جز اخته کردن شهروندان نیست. اما، در مقابل، اعمال تعاون اصیل کلاسها و حاکمیت شورای کلاس و طرحهای تعاونی و - خلاصه‌ی کلام، - آموزش اولیه‌ی خودگردانی، به ما این اجازه را می‌دهد که بگوییم آموزش نوین سنگِ بنای ناگزیر هرگونه بازسازی اجتماعی است.

قاطعانه می‌گوییم که هدف از آموزش، تربیت اندیشه‌ی آزاد و ذهن نقاد برای نفی خودخواسته‌ی آن چیزی است که به سادگی تقدیر نام گرفته است. هدف از آموزش، وارستگی معنوی هرکس و جستجوی آگاهانه‌ی انسجام میان کردار و گفتار است.

کارزار ما به گروه و کشوری خاص محدود نمی‌شود، کارزار همه‌ی انسانهاست، کارزاری است که آن را پیشاهنگانی از سرتاسر جهان آغاز کرده‌اند: روسو، پستالوتسی، زاکوتو، مونتسوری، دکرولی، ماکارنکو، کورچاک، باکوله، فرنه، لانژون، والون، فریر،... یعنی همه‌ی آن‌کسانی که تحقق تمدن را در گرو دگرگونی رفتار آموزشی و پرورشی می‌دانستند و می‌دانند. این کارزار نبردی است در سطح سیاره و به مقیاس تاریخ، این کارزار بیانگر گرایش بازگشت‌ناپذیری است که از دورترین زمانها به اکنون رسیده است، جهش انسانهاست برای بدل شدن به آنچه آلبر ژاکار آن را «بشر بودن» می‌نامید.

آنان که به گذشته دل بسته‌اند، شکاکها و بزدلها چنین می‌گویند که اشاعه‌ی برادری به‌جز خواب و خیال نیست. به اعتقاد آموزش نوین، عملی کردن این خواب و خیال ضرورت تمدن شده است.

رابله می‌گفت: «بچه آتشی برای برافروختن است، نه جامی برای پُر کردن». باوجود این باید هردَم یادآور شد که انسان و فرزندِ انسان باکاوش و اکتشاف پیوسته‌شان نبوغ ابداع و اختراع را بازمی‌یابند. از همین‌رو، آموزش نوین خواهان پایان بخشیدن به انتقال ناکنشگر و به روشی است که به جای ترغیب به ابداع و اکتشاف فقط در فکر «توضیح دادن» است، آن هم توضیح دادنی غلط که آن چیزی را «حقیقت بدیهی» معرفی می‌کند که همیشه در لحظه‌ی کشف، یعنی در سرانجام جنگ سخت با اندیشه‌های از پیش تعیین شده، به معنای گسستی متهورانه از مفهومهای کهن و مستعمل است.

آموزش نوین برای هرکس که آن را بپذیرد به معنای جنگ هر روزه با خودش است، جنگی برای حیات اضداد - و از این‌رو به معنای ضرورت انتقال میراثی گران‌بهاست، اما نه به صورت سرمایه‌ی مرده بلکه با بازسازی آن از رهگذر بیرون جهاندنِ نیروهای خلاقی که در درون هرکس به خواب رفته است. آموزش نوین، تلاش مداوم و سخت و نه همیشه پیروزمند اما همیشه برقرار برای نیندیشیدن به جای دیگری است. آموزش نوین ضرورتی است که به پذیرنده‌ی آن برمی‌گردد. زیرا آنچه باید دگرگون شود خودِ فرد است در ارتباطش با دیگران، با همه‌ی دیگران.

آموزش نوین عملی نو در امر تعلیم و تربیت است، فلسفه‌یی است که آگاهانه نسبت به توانائیهای همه‌ی بچه‌ها خوشبین است. آموزش نوین تنها هنگامی پدید می‌آید که میان آموزش دهنده و آموزش گیرندگان رابطه‌یی برابر برقرار شود. ارزش اخلاقی آموزش موجب می‌شود که آموزش نوین از میدان مدرسه فراتر رود و داعیه‌ی میدانِ بی‌نهایت وسیع‌تر جامعه‌ی سیستمهای مستقر را داشته باشد. آموزش نوین کمکی است ارزشمند به همه‌ی کسانی که خواستار انسانهایی پخته‌ترند، انسانهایی مخالفِ دو قطب جنگل یا پادگان، نخبگان یا گله، سودِ بیشینه یا تسلیم.

آقای کوشان سردبیر عزیز مجلهٔ تکاپو: در نوشته‌ام زیر عنوان «فراخوانی فرزانه‌وار» در شمارهٔ ۵ صفحه ۱۸ تکاپو بیت:

دلایل قوی باید و معنوی

نه رگهای گردن به حجت قوی

را که سرودهٔ سعدی است، از آن جلال‌الدین مولوی ذکر کرده‌ام، از خوانندگان پوزش می‌طلبم.

بزرگ پورجعفر

LS4a/2

SPECIFICATIONS

System Type	2 way acoustic suspension
Frequency Response	55Hz-20kHz ± 2dB.
Bass Mid Unit	ROGERS 205mm Polypropylene coned unit; low distortion high flux magnet system, Kapton voice coil former.
Tweeter	19mm aluminium dome, ferro fluid cooled and damped.
Crossover Frequency	8 precision elements crossing over at 3kHz @ 18dB/octave Star earth circuitry Bi-wiring option.
Sensitivity	88dB S.P.L. for 2.83v @ 1 metre.
Nominal Impedance	8 Ohms.
Bass loading	Well damped Butterworth 4th order maximally flat alignment with -3dB point at 55Hz.
Recommended Amplifier Range	15 - 100 watts/channel.
Maximum S.P.L.	105dBA @ 2m per pair.
Distortion @ 90dB S.P.L.	Second Harmonic less than 1% 50Hz - 20kHz. Third Harmonic less than 1% 50Hz - 20kHz.
Cabinet	High density particle board with MDF baffle.
Grille	Low diffraction with black woven cloth.
Finish	High quality simulated Black Ash veneer.
Connections	4 x 4mm Rogers nickel plated brass binding posts, spaced 19mm.
Dimensions	430mm high, 255mm wide, 245mm deep (14" x 9" x 8.2").
Weight	7.8kg (17.2lb) each.
Recommended Placement	Stands S-4a/2, Shelves or Wall Brackets: minimum height 450mm (17.5ins).

Rogers

British High Fidelity



مراکز رسمی فروش در تهران

فروشگاه پژواک ۶۴۵۳۶۴۴

فروشگاه دیاموند ۸۸۲۱۷۸۵

تلفن پخش سراسری ۷۵۰۹۱۹۱



انتشارات نگاه

فهرست کتاب‌های موجود مؤسسه انتشارت نگاه

	نام کتاب	نویسنده	مترجم	قیمت به ریال
۱	آشیان عقاب	کنستانتین هون	ابراهیم یونسی	۱۳۰۰
۲	دوست مشترک ما	چارلز دیکنز	ابراهیم یونسی	۴۸۰۰
۳	مادام آرنو	گوستاو فلوبر	عبدالحسین شریفیان	۳۵۰۰
۴	قهر دریا	یاشار کمال	رحیم رئیس‌نیا	۳۲۰۰
۵	کوه جادو	توماس مان	دکتر حسن نکوروح	۴۵۰۰
۶	میراث شوم	جورج گیسینگ	ابراهیم یونسی	۵۷۰۰
۷	گورستان غریبان	ابراهیم یونسی		۶۵۰۰
۸	شوهر آهو خانم	علی محمد افغانی		۸۰۰۰
۹	قصه آشنا	احمد محمود		۷۰۰
۱۰	مروارید و تاتوی قرمز	جان اشتاین بک	سیروس طاهباز	۱۰۰۰
۱۱	دره دراز و مرگ زندگی	جان اشتاین بک	سیروس طاهباز	۱۰۰۰
۱۲	محکوم به اعدام	علی محمد افغانی		۱۰۰۰
۱۳	باد در بادبان	محمد بهارلو		۱۰۰۰
۱۴	مرگ سینمائی	محسن دامادی		۱۲۰۰
۱۵	کلیات اشعار نیما یوشیج	تدوین سیروس طاهباز		۶۳۰۰
۱۶	دیوان فارسی شهریار			۱۲۵۰۰
۱۷	دیوان ترکی شهریار			۲۸۰۰
۱۸	شعر زمان ما	احمد شاملو		۲۴۰۰
۱۹	شعر زمان ما	اخوان ثالث		۲۷۰۰
۲۰	شعر زمان ما	سهراب سپهری		۲۴۰۰
۲۱	دیوان پروین اعتصامی			۴۲۰۰
۲۲	دیوان حافظ			۴۲۰۰
۲۳	مثنوی معنوی			۷۰۰۰
۲۴	داستان و نقد داستان جلد اول	احمد گلشیری		۳۶۰۰
۲۵	داستان و نقد داستان جلد دوم	احمد گلشیری		۳۶۰۰
۲۶	نقد ادب روس	اندروفیلد	ابراهیم یونسی	۲۵۰۰
۲۷	شرح سودی بر حافظ	سوری	عصمت ستارزاده	۲۵۰۰۰
۲۸	نقد کلیدر	محمد بهارلو		۵۰۰
۲۹	نویسندگان پیشرو ایران	محمد علی سپانلو		۲۲۰۰
۳۰	کوچه هفت پیچ	باستانی پاریزی		۲۶۵۰
۳۱	تاریخ اجتماعی ایران جلد ششم	مرتضی راوندی		۰۰ب۰
۳۲	زندگی و هنر ون گوگ	پی یر کابان	علی‌اکبر معصوم بیگی	۱۵۰۰
۳۳	زندگی و هنر سزان	آمبرواز ولار	علی‌اکبر معصوم بیگی	۱۵۰۰
۳۴	اتللو	شکسپیر	ناصرالملک	۷۰۰
۳۵	چارلی چاپلین	دکتر حسن مرندی		۱۱۰۰
۳۶	فرهنگ فیلم‌های فارسی	جمال امید		۷۰۰۰
۳۷	مهدی خالدی	حبیب‌الله نصیری‌فر		۲۵۰۰
۳۸	مکتب‌های ادبی	رضا سید حسینی		۴۵۰۰
۳۹	فن نمایشنامه‌نویسی	لاجوس اگری	مهدی فروغ	۱۵۰۰
۴۰	مبانی زبانشناسی	اچیسون	محمد فائض	۲۸۰۰
۴۱	مادران باید بدانند	دکتر ایرج فرزانه		۲۰۰۰
۴۲	فرهنگ نام	فریدهٔ دانائی		۱۳۰۰

آدرس: تهران خیابان ۱۲ فروردین تلفن: ۶۴۰۸۹۷۱

اودیو دیاموند





Diamond
Hi-Fi Center
Distributor of High-End
Audio Equipment

اودیو دیاموند
عرضه کننده سیستمهای
صوتی حرفه‌ای

Mohsen.F.Poursorkh
Manager

محسن فرزاد پورسرخ
مدیر

تهران. خیابان دکتر مفتح. جنب تعمیرگاه B.M.W شماره ۲۳۸ تلفن: ۸۸۲۱۷۸۵ فاکس: ۲۲۷۳۷۸۸

238. Dr. Mofateh Ave. Tehran 15848, Iran Fax: 2273788 Tel: 8821785

Nakamichi

